NOSFERATU

Revista de Cine

Nº 2 ENERO, 1990 400 pts.

El sexo que habla (I)

Próximo ciclo:

Todo Cocteau

• Con la proyección de todos los largometrajes que dirigió Jean Cocteau.

• Cortometrajes: **Cine y vanguardia**. Obras de Germaine Dulac, Man Ray, Fernand Léger, Robert Florey...

***Foto portada**: Gloria Swanson.*

Director: Miguel Sagüés.
Coordinador: Manu Narváez.
Diseño y composición: Txema Muñoz, Pello Murgiondo, Xavier Puig, José Luis Rebordinos.
Redacción: Jesús Angulo, José Aparicio, Román Gubern, Carlos Muñoz, Txema Muñoz, Pello Murgiondo, Xavier Puig, José Luis Rebordinos, Yolanda Ruiz de Larramendi, Sara Torres.
Traducción: Eloi Egibar. Bego Montorio, Beñat Unanue, Jon Unanue, Joseba Urcelai.
Fotocomposición: Trama 8.
Imprime: Gráficas Orvy (Lasarte).
Dep. Leg.: SS-733-89.
Edita:

PATRONATO MUNICIPAL DE TEATROS Y FESTIVALES
AYUNTAMIENTO DE SAN SEBASTIAN

INDICE

Y la luz se hizo sexo, por Román GUBERN 4
Buscando un modelo, por Yolanda RUIZ DE LARRAMENDI 24
Más allá de la repulsión y el placer, por Sara TORRES 28
Breve apunte sobre el porno, por Xavier PUIG 32
Las películas del ciclo, por Jesús ANGULO, José APARICIO, Carlos MUÑOZ, Txema MUÑOZ, Pello MURGIONDO, Xavier PUIG, José Luis REBORDINOS, Sara TORRES 35
Cortometrajes y mediometrajes 36
El tesoro escondido, Tx. M. 36
Betty Boop, J. L. R. 37
Scorpio Rising, J. Aparicio 38
Lot en Sodoma, X. P. 39
La cita, Tx. M. 39
Sexolandia, J. L. R. 39
Cortometrajes de Bigas Luna, C. M. 40
Largometrajes 42
La marca de fuego, J. L. R. 42
Esposas frívolas, Tx. M. 44
La tragedia de una prostituta, J. A. 46
Tabú, J. A. 48
Extasis, J. A. 50
Baby Doll, P. M. 52
El extraño viaje, J. Aparicio 54
El sexo que habla, S. T. 56
El Edén y el después, X. P. 58
Vinieron de dentro de..., S. T. 60
Intercambio de parejas frente al mar, J. A. 62
***Hard cores* no clandestinos**, J. L. R. 64
1.- La prehistoria del cine pornográfico no clandestino 65
2.- "History of the Blue Movie" 66
3.- Dos felaciones ejemplares: "Mona" y "Garganta profunda" 67
4.- Al otro lado de la puerta 70
5.- "Las tardes privadas de Pamela Mann" 71
6.- El *hard core* homosexual 72
7.- "Contra la falsa permisividad del Estado" 72
Bibliografía 74

Y la luz se hizo sexo

Román GUBERN

Catherine Deneuve en una escena de ***Belle de Jour****, de Luis Buñuel.*

Aunque los hermanos Lumière inventaron el cine como un aparato científico para registrar documentalmente con imágenes fotográficas móviles el entorno visual humano, muy pronto las cámaras de cine descubrieron una secreta e inconfesada vocación que les había pasado por alto a sus severos inventores: su vocación voyeurística. Después de Lacan se ha convertido casi en una banalidad hablar de la *pulsión escópica* del hombre, pero esta pulsión mirona todavía informulada estaba inscrita en el propio diseño y tecnología de la cámara tomavistas, ojo voraz e inquisitivo cuyo destino natural sería el de atisbar o espiar vidas ajenas y, con mucha frecuencia, sin que tuvieran conocimiento de ello los sujetos observados por el objetivo indiscreto. Podemos postular sin exageración, por tanto, que el voyeurismo es congénito al sistema escópico del cine. Esto resultó tan obvio, que por lo menos desde 1900 aparecieron en Europa y Estados Unidos una nutrida serie de películas, que hoy denominaríamos *films-voyeurs*, en las que se mostraba aquello que podía verse a través de un agujero de cerradura, convenientemente silueteada en negro en el encuadre. El tema del mirón erótico se halla así en films expresivamente titulados **Through the Keyhole in the Door** (Biograph, 1900), **L'amour à tous les étages** (1902), un film de Lucien Nonguet para Pathé, **Peeping Tom in the Dressing Room** (Biograph, 1905), **He Went into de Wrong Bath House** (Biograph, 1905), o **Inquisitive Booths** (1905), film británico de Cecil Hepworth. Tal vez sin pretenderlo, el barroco Josef von Sternberg rendiría un homenaje a estas invitaciones escópicas al mostrar, en su delirante **Capricho Imperial** (**Scarlet Empress**, 1934), al enfermizo duque Pedro perforando enfebrecido los ojos de las figuras del palacio para espiar a su esposa, la deslumbrante Catalina de Rusia, encarnada por Marlene Dietrich.

Es interesante constatar que estos inocentes *films-voyeurs* de principios de siglo no mostraban lo que se vería en realidad a través de una cerradura, sino lo que la moral pública de la época permitía que se viera en un espectáculo público. De este modo, la censura institucional (escrita o no escrita, poco importa) era interiorizada por los productores de las cintas en forma de autocensura y se abstenían de presentar aquello que podría verse a través de la cerradura pero que no permitía ser espectacularizado (como un desnudo completo o una pareja fornicando). Esta contradicción entre representación y realidad fue probablemente asumida sin violencia, ya que era la que gobernaba también los espectáculos vivos del teatro, del cabaret o de las varietés de la época. La conexión entre los códigos morales y estéticos del cine y los de estos espectáculos vivos era tan evidente, que se delató con las numerosas versiones cinematográficas de **Le coucher de la mariée**, con un pudibundo y limitado *strip-tease* de la recién casada en su alcoba, similar a los que se exhibían en los escenarios frívolos de la época (existen desde fecha tan temprana como 1896 versiones de este tema, realizadas por Pirou, Méliès, Zecca, etc.).

En estas peliculitas, el público veía preferentemente a actrices quitándose algunas prendas, pero muy raramente a actores interactuando eróticamente entre sí mediante el contacto físico. Tal interacción había sido inaugurada con la brevísima cinta titulada **El beso** (**The May Irvin-John C. Rice Kiss**, 1896), que provocó un escándalo muy bien documentado en las hemerotecas. En realidad, esta película reproducía en primer plano una escena que procedía de la comedia teatral *"The Widow Jones"*, que se representaba con éxito en Nueva York sin producir escándalo alguno. Hoy podemos entender que el escándalo de aquel público finisecular fue, en realidad, un *escándalo óptico*, pues desde su butaca en el teatro los rostros de los actores besándose generaban una imagen de minúsculo ángulo y tamaño retinal, mientras que desde la misma butaca en la sala de cine, a la misma distancia física del escenario, sus rostros besándose se habían convertido en monstruosamente gigantescos, gracias al primer plano. Es interesante constatar que esta incipiente apertura al erotismo oral es contemporánea de la primera versión francesa de **Le coucher de la mariée**, señalando uno de los más firmes vectores del cine del futuro. Y resulta revelador descubrir cuán tempranamente se inventó la iconografía más común de lo que se llamaría más tarde *happy end*.

The Kiss*, el primer beso de la historia del cine.*

Pero tampoco John C. Rice tocaba los pechos o metía la mano en la entrepierna de May Irvin. En la vida real pudo haber sido así, pero no en una representación pública del negocio teatral en el Nueva York finisecular. Estas restricciones censoras explican, con toda lógica, el pronto nacimiento de un cine paralelo y clandestino, diversificado desde 1896 del cine oficial y público, a saber, el cine pornográfico *strictu sensu*, que hoy llamaríamos *hard core* o *duro*. Este cine pornográfico, que mostraba actos sexuales explícitos, no nació del vacío. En la genealogía del cine pornográfico se hallaba la fotografía libertina practicada durante el siglo XIX, no pocas veces con modelos protegidos por antifaces. Según Ado Kyrou, el cine pornográfico nació en los burdeles de París, para estimular eróticamente a la clientela masculina. En tal caso habría que dictaminar que tuvo una función comercial promocional para atraer al público al local (su primer uso) y la de hacer que el cliente potencial contratase efectivamente los servicios sexuales del prostíbulo (segundo uso).

Se ha señalado alguna vez que en el siglo XIX la pornografía escrita o ilustrada gozaba de un consumo aristocrático y elitista, entre un público restringido y cultivado. Pero que su posterior democratización a través de los *mass media*, como el cine, la devaluó culturalmente y la condenó con una ristra de connotaciones negativas que no poseía cuando era deleite de unos caballeros exquisitos. De todas formas, la pornografía seguiría en nuestro siglo diversificada entre un consumo elitista (la aristocracia zarista, la copiosa pornoteca del rey Faruk de Egipto) y consumo plebeyo. Aunque siempre se ha dicho que el cine pornográfico se despenalizó e hizo público a finales de los años sesenta, Néstor Almendros me ha señalado que en La Habana de los años cincuenta existían ya cines especializados en el género, como el Shanghai y el París. La verdad es que Kenneth Anger, en la primera edición de su *"Hollywood Babylone"* (1959), se había referido a una versión de **Tierra de pasión** (**Red Dust**, 1932), de Victor Fleming con Clark Gable y Jean Harlow, con insertos pornográficos de dobles de los actores añadidos a la cinta original, que pudo ver en el Teatro Shanghai de La Habana en época de Batista. No había dado mucho crédito a este testimonio, hasta el día en que Néstor Almendros me lo confimó en fecha reciente. En cualquier caso, desde 1896 la historia del cine se diversificó en dos trayectos paralelos, separados y ajenos entre sí: el cine autorizado y el cine clandestino (léase pornográfico), que no emergería a la superficie de la vida social en los países occidentales hasta 1969, irradiado especialmente desde Copenhague y San Francisco.

Annette Kellerman, el primer desnudo "oficial" de Hollywood.

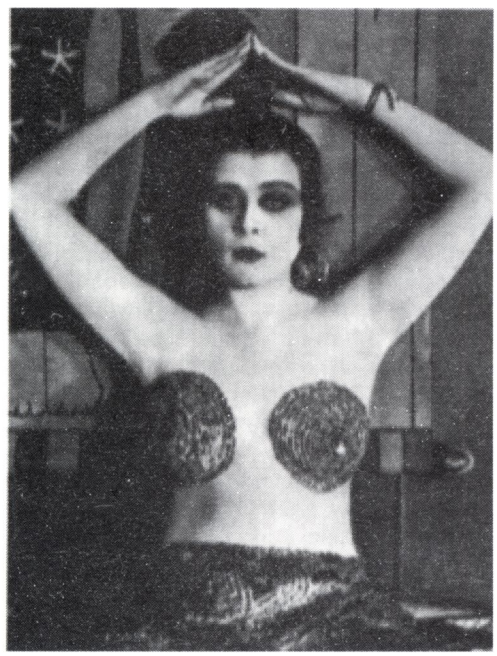
Los temas sexuales se institucionalizaron en el cine no clandestino gracias a la industria danesa de anteguerra, con melodramas como **Trata de blancas** (**Den hvide Slavehandels sidste Offer**, 1910), que obtuvo un verdadero éxito de escándalo y motivó varios plagios en Dinamarca y otros países. Pero si del protestantismo nórdico surgió una concepción trágica de la sexualidad (que se arrastraría hasta Ingmar Bergman), en la hedonista cultura norteamericana surgió el que suele considerarse el primer desnudo de la historia (oficial) del cine, el ofrecido por la campeona de natación Annette Kellerman en el film mitológico **Daughter of the Gods** (1915), rodado por Herbert Brenon para Fox en escenarios tropicales de Jamaica. Por la misma época, el culto pagano al cuerpo estaba iniciándose en el cine italiano gracias al atlético Maciste (Bartolomeo Pagano), un forzudo descargador del puerto de Génova y modelo escultórico que debutó en el papel del esclavo Maciste en **Cabiria** (1914), de Giovanni Pastrone. El impacto público de su presencia fue tal, que los productores iniciaron una nutrida serie de películas basadas en este personaje mítico, con el mismo nombre, que comprendió títulos tan variopintos como **Maciste alpino**, **Maciste medium**, **Maciste innamorato**, **Maciste salvato dalle acque** y **Maciste all'inferno**, serie que se prolongó hasta 1927. Hallaremos la herencia atlética y culturista de Maciste en personajes como Tarzán o el Hércules de los *peplums* italianos de los años cincuenta.

La cultura norteamericana, menos impregnada de referentes clasicistas, alumbró por la misma época su primer gran arquetipo de atracción viril. El actor Douglas Fairbanks fue quien ofreció la primera imagen mundial del americano sano, fuerte, ágil, deportivo y optimista, pero sería erróneo ver en él vectores eróticos especialmente significativos. Su *mens sana in corpore sano* obedecía a un perfil prefreudiano y alibidinal, que haría de sus relaciones con las mujeres una convención aséptica y sin doble fondo. Primero en comedias sobre la vida americana y después en aventuras exóticas o de época -como espadachín o pirata-, para alcanzar al heterogéneo público internacional, Fairbanks tendrá una cabal continuidad en los "aventureros" deportivos del corte de Errol Flynn (quien se dedicaría en la vida real a cazar muchachitas menores de edad).

El personaje eróticamente más productivo del cine mudo fue, sin duda alguna, el arquetipo de la *vampiresa*, que no era más que una traslación al cine de un personaje engendrado por la literatura romántica. Jung sostuvo que el arquetipo de la *femme fatale* había sido creado en la literatura europea por dos personajes míticos: la Ayesha de *"She"* (*"La diosa del fuego"*, 1887), de Henry Rider Haggard, y la Antinea de *"La Atlántida"* (1920), de Pierre Benoit, personajes míticos y ucrónicos que tendrían, claro está, varias traslaciones a la pantalla, con estrellas tan pulposas como Ursula Andress y María Montez. Pero en realidad las raíces de la *femme fatale* son bastante más lejanas y, para no remontarse a Helena de Troya, puede localizarse un punto de arranque en la *"Carmen"*, con quien Merimée reivindicó en 1845 la autonomía sexual de la mujer, y consiguió su plasmación definitiva con la devastadora Lulú de Frank Wedekind, en un recodo de siglo dominado por la moral victoriana.

En el cine, la vampiresa nació de una síntesis de algunas actrices trágicas del cine danés (como Asta Nielsen) y de las grandes prostitutas mediterráneas que aportó la mitología de las divas italianas. Esta fórmula se aclimató bien en Estados Unidos, en donde la actriz Alice Hollister (quien encarnaría a María Magdalena en la pantalla) pasa por ser la primera *vamp* de su país. El nombre de este especimen humano deriva del quiróptero que se nutre de sangre y tuvo su primera formulación novelesca en *"El vampiro"* (1816), del doctor John William Polidori, y consiguió su obra maestra con *"Drácula"*, del irlandés Abraham Stoker. Partiendo de este mito, Philip Burne Jones pintó un cuadro titulado *"The Vampire"* (exhibido en 1897 en la New Gallery de Londres), que muestra a una mujer pálida y de ojos oscuros, vestida de blanco, sentada en un lecho y contemplando a su víctima masculina que yace inerte. Este cuadro inspiró un poema a Rudyard Kipling, titulado también *"The Vampire"*, que circuló por los Estados Unidos por las mismas fechas en que aparecía la novela *"Drácula"*. Ello contribuyó a difundir la moda del vampirismo femenino, tema que inspiró a Porter Emerson Browne su obra *"A Fool There was"*, primero en pieza teatral (1906) y luego en novela (1909).

Así llegó al cine el mito de la "mujer devoradora de hombres", pues para llevar la obra de Porter Emerson Browne a la pantalla, William Fox eligió a una muchacha de Cincinatti llamada Theodosia Goodman, a la que cambió su nombre por el de sonoridad danesa Theda Bara (anagrama de *Arab Death*: muerte árabe), pues su nueva biografía publicitaria aseguraba que nació en el desierto, de los amores ilícitos de un legionario francés y de una beduína, que murió al darla a luz, pero de quien heredó sus poderes mágicos. Publicitada como *"the wickedest woman in the world"* (*"la mujer más perversa del mundo"*), la nueva mujer-pasión interpretó en la pantalla a Carmen, Madame Dubarry, Cleopatra, Safo y Margarita Gautier, eclipsando con su grotesca voracidad sexual los inocentes bucles rubios de la virginal Mary Pickford y atizando el furor de las ligas puritanas. Pero el superego que regía los destinos de la industria iba a encontrar una fórmula tranquilizadora, pues la intensa actividad erótica y el exhibicionismo de las *vamps* (destinados a atraer al público) iban a tener su compensación en el castigo final que recibirían ella o sus amantes, en hipócrita componenda entre el comercio y la moral.



Theda Bara, "la mujer más perversa del mundo".

Del mismo modo que las primitivas ingenuas (Mary Pickford, Lillian Gish) fueron desbordadas por el erotismo de las *vamps*, los primitivos héroes atléticos y asexuados fueron desbancados por el nuevo arquetipo hipererotizado del *Latin Lover*. El fundador de tal estirpe fue el emigrante italiano Rodolfo Valentino, quien cumplió para los arquetipos masculinos en boga un rol homólogo al de la *vamp* con respecto a los femeninos. Sus actividades coreográficas le llevaron hasta Hollywood, en donde trabajó como figurante, hasta que la guionista June Mathis le descubrió para interpretar el papel de Julio Desnoyers en **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** (**The Four Horsemen of the Apocalypse**, 1921), de Rex Ingram y basada en Blasco Ibáñez (a quien volvería en 1922 con **Sangre y arena**), cinta con la que inició su celebérrima carrera estelar y en la que se marcó con Beatrice Domínguez un tango que cortó la respiración a su época.

Valentino supuso, por lo tanto, la transición del mito infantil al mito púber, igual que el tránsito de la ingenua a la vampiresa. Valentino fue el *homme fatal* que, con su cabello negro y abrillantinado, sus grandes ojos pintados, su mirada sensual y su barroquismo ornamental, evidenció la fascinación erótica que el hombre latino ejerce sobre la mujer anglosajona, ya explicitada por los mitos de Don Juan y Casanova, de los cuales fue Valentino, en cierta medida, su continuador. Encarnó en la pantalla el magnetismo sexual, sin complejos ni neurosis, y aunque en su vida privada fue un hombre débil, víctima de mujeres más fuertes que él, representó en el cine una fórmula socialmente tolerada del mito de la potencia sexual de las razas consideradas "inferiores", pues los latinos lo son en la óptica anglosajona, como lo son los negros, de tan alto prestigio sexual entre muchas damas blancas. Aunque este mero "instrumento" erótico alcanzó tal prestigio y poder, detalle que debe asociarse al furor del tango (baile sensual en el que destacó Valentino y que tanto irritó al Vaticano), que estableció con su público una relación masoquista con la sumisión y humillación de las espectadoras hacia un ser inferior, prestigiado por el superávit de sexualidad atribuído a los países católicos y latinos en virtud de su prolongada represión erótica.

Sería interesante estudiar los rasgos homosexuales de este "amante del mundo" a la luz de las teoría de Marañón sobre Don Juan, pues el estigma de la homosexualidad planeó sobre su figura, fue blanco de las diatribas del *Chicago Tribune*, dio el nombre de *El Caíd* (uno de sus films más célebres) a un *dancing* "sólo para hombres", escribió un equívoco librito de poemas titulado *"Daydreams"* y entre los suicidios histéricos que arroparon su muerte hubo el de un mozo de ascensor. Sobre su estela latina, pero pálidos por la comparación, discurrirán tras la muerte de Valentino los perfiles latinos de Ramón Novarro, Ricardo Cortez, Antonio Moreno, Gilbert Roland, John Gilbert, Robert Taylor, George Chakiris y John Travolta. Con la *vamp* y con el *Latin lover*, el sexo se entronizó de una forma oficial y ya irreversible en la mitología del cine no clandestino.

Valentino y su turbador tango.

Nuestra percepción desde finales del siglo dificulta la ponderación cabal de lo que significaron los mitos eróticos del cine mudo y sus comportamientos en la pantalla. Es difícil valorar cabalmente lo que significó Greta Garbo, si no se creció como espectador ante su imagen fascinante. Pero la modernidad erótica de Greta Garbo radicó en demostrar sin equívocos que no hacían falta exhibiciones epidérmicas, ni barrocos ornamentalismos fetichistas, para irradiar una sexualidad magnética. Tomemos el ejemplo de **El demonio y la carne** (**The Flesh and the Devil**, 1926), de Clarence Brown, la mejor de sus películas mudas y que sin duda resultó tórrida para los espectadores de su época. En dos escenas magistrales, Clarence Brown supo hallar fórmulas de una sofisticada oralidad erótica. La primera es una elaborada escena osculatoria en un primer plano nocturno en un jardín. En su primer encuentro amoroso, Felicitas (Greta Garbo) va a fumar un cigarrillo, pero se lo saca de los labios y se lo pone en la boca de Leo (John Gilbert), como transfiriéndole su contacto labial. Leo enciende una cerilla y Felicitas se la apaga de un soplo, como invitación a un beso apasionado. En la segunda, cuando Felicitas, que sigue amando a Leo pero vive con Ulrich, comulga en la iglesia a los pies del altar, gira el cáliz que le ofrece el pastor para poder colocar sus labios donde acaba de ponerlos Leo. El atrevimiento de esta escena es considerable, si se tienen en cuenta sus connotaciones profanatorias. Estas dos escenas reinventaron, de algún modo, la estrategia del beso en la pantalla.

Greta Garbo seguía perteneciendo al Olimpo de los mitos ucrónicos cuando la modernidad de los "felices veinte" impuso nuevos arquetipos femeninos en la pantalla. La Garbo se mantuvo por encima de las modas y es interesante constatar que manifestó en la pantalla una abierta preferencia por los papeles de mujer soltera, es decir, de mujer libre, como lo fue también en la vida real. Y que la Garbo haya sido tal vez la única gran estrella admirada con igual fervor por hombres como por mujeres ha de retenerse como dato altamente significativo. No es raro, si estudiamos su misticismo erótico y su personal ambigüedad masculino-femenina, que tuvo su más alto exponente en la protagonista de **La reina Cristina de Suecia** (**Queen Christina**, 1933), de Ruben Mamoulian, en donde se llegó a disfrazar de hombre en la inolvidable escena de amor con el embajador español (John Gilbert).

La Garbo fue, claro está, la excepción de una época de profunda mutación en la imagen y en los roles sociales de la mujer, a causa de la Primera Guerra Mundial, que envió a los hombres al frente y a las mujeres a ocupar sus lugares en la vida laboral. La prosperidad económica y el consumismo que se disparó después de la contienda hicieron el resto. La imagen de la mujer, por tanto, perdió su barroco atavío mítico y su orla de misterio tardorromántico para convertirse en compañera de oficina o interlocutora en los grandes almacenes. A este cambio de imagen que desterró a las viejas *vamps*, contribuyó no poco el rediseño del vestuario femenino operado revolucionariamente por Gabrielle Chanel (Coco Chanel), orientado hacia la simplicidad y la naturalidad, en un vuelco similar al impreso contemporáneamente por Isadora Duncan en el baile.

Fue normal que el cine americano reflejase estas mutaciones, aunque retocadas y sublimadas por la industria de Hollywood. No era cierto, por ejemplo, que la mujer se hubiese emancipado, pero era cierto que se había operado en gran número de espectadoras un cambio de mentalidad y, negando el arquetipo paulino de la mujer-sumisión, estas espectadoras aspiraban a la emancipación social y sexual. Por eso, el cine propondría a sus públicos el nuevo mito de la *flapper*, la muchacha desenvuelta y emancipada, terrestre y no divina como las antiguas *vamps*, que refleja el rostro de la nueva América industrial, desbancando a la ruda América agraria y puritana. Quien mejor ejemplificó el mito de la *flapper* fue la pelirroja Clara Bow, llamada "la chica del *it*". Para explicar este nuevo concepto hay que remontarse a la mediocre novelista Elynor Glyn, quien en 1927 escribió la novela *"It"*, publicada en la revista *Cosmopolitan*, y en la que definió este término como *"un extraño magnetismo que atrae a ambos sexos"*, puntualizando que *"ha de haber atracción, pero la belleza no es necesaria"*. La Metro-Goldwyn-Mayer encontró en Clara Bow el personaje ideal para encarnar el arquetipo del *it* y de este mismo año data su célebre película **Ello** (**It**), junto a Antonio Moreno y dirigidos por Clarence Badger.

Es interesante observar que la cabellera pelirroja gozaba de poco prestigio erótico antes de los años veinte, época en la que la cabellera morena era símbolo de pasión, asociada a la latinidad. Gracias a Elynor Glyn (quien hizo que varias de sus heroínas fueran pelirrojas) y a Clara Bow, este color de pelo se convirtió en intensamente sexuado, adquiriendo las personas pelirrojas fama de apasionadas y sexualmente activas. La moda no fue muy larga, pues sería desplazada por el cabello rubio platino de Jean Harlow, convertida en *sex-symbol* de los años treinta.

Antecedente de la ingenua-perversa, fue la *flapper* Clara Bow la primera estrella que hizo amplias exhibiciones en dos piezas, si bien debe observarse que la fijación erótica de la época residía en las piernas y no en el busto, que las mujeres se comprimían para no desentonar con los cánones estéticos tubulares en vigor. También es revelador el tipo de empleos que ejerció Clara Bow en la pantalla, pues jamás se la vio trabajando como campesina o en una fábrica, sino como manicura, instructora de natación, *taxi-dancer*, vendedora de cigarrillos en locales elegantes o dependienta de ropa interior. Es decir, en empleos que la conectaban a mundos sofisticados y con fuertes connotaciones eróticas, y que revelan las secretas ambiciones de la *American girl* de los "felices veinte". Al esquema estético-erótico de Clara Bow se amoldaron un buen número de *jazz-babies* de la época, de pecho plano y faldicortas, como Bessie Love, Colleen Moore y Anita Page, exponentes de la moral de la era que precedió al *crack* económico de 1929.

Clara Bow, la chica "It".

Greta Garbo, una mujer por encima de las modas.

De todos modos, en materia de modernidad ética y estética nadie llegó tan lejos como Louise Brooks, una muchacha de Kansas que ofreció lo mejor de sí misma en Berlín, a las órdenes de G. W. Pabst, quien la dirigió en dos films consecutivos: **Die Busche der Pandora** (1928) y **Tres páginas de un diario** (**Das Tagebuch einer Verlorenen**, 1929). La cinefilia erótica ha hecho de la primera de estas dos películas un justificado objeto de culto, en primer lugar por proceder de la obra teatral del iconoclasta y víctima de la censura Frank Wedekind (su propia esposa interpretó a la pansexual Lulú en el escenario) y por la osadía de alguna de sus escenas, señaladamente su baile lesbiano con la condesa Anna. Wedekind trató de exponer en los dos dramas que se hallan en la base del film el poder subversivo de la sexualidad, fuerza primigenia y elemental de la naturaleza de tremenda corrosividad social, pues Lulú (*"bestia salvaje"*, en palabras del dramaturgo) provocaba la muerte de sus tres primeros maridos y moría ella al final en Londres, acuchillada por Jack el Destripador. El genio de Pabst le llevó a encarnar este tremendismo panerótico radical en una muchacha emblemática de la modernidad, de porte esbelto y elegante y rostro delicado coronado por un flequillo. En los años de apogeo de la Bauhaus, la propia Louise Brooks aparecía como un prodigio del diseño de la modernidad. No es raro que la película resultara tan turbadora y tan perseguida por las censuras en la época de su estreno. Pero su eco ha llegado hasta hoy, en la fisonomía de la Valentina dibujada por Guido Crepax.

Louise Brooks, modelo para la Valentina de Crepax.

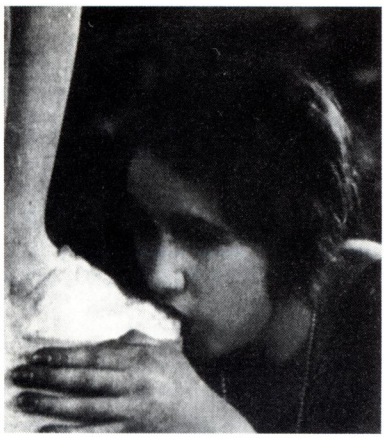
Otro vienés como Pabst, Erich von Stroheim, llevó en cambio a cabo en Hollywood las más sonadas transgresiones de la moral dominante, a partir de **Blind Husbands** (1918), en lucha permanente contra los burócratas de la industria y los censores. Tal vez su cota más alta de desenfreno llegó en el ocaso de su carrera como realizador, con **La reina Kelly** (**Queen Kelly**, 1928), que hoy permanece como una obra mestra con una segunda parte truncada e incompleta. En su reino centroeuropeo de fantasía, Stroheim opondrá a la lujuriosa reina Regina V (Seena Owen) -en un suntuoso dormitorio palaciego con Cupidos y sobre la mesita de noche un crucifijo junto al *"Decamerón"* y la morfina- a la huérfana ingenua (Gloria Swanson), a quien se le han caído las bragas durante un paseo campestre y ante el escuadrón real guiado por el príncipe consorte Wolfram. Hacer que a una joven se le cayeran las bragas ante todo un escuadrón de caballería y que, en un gesto de irritación, se las arrojase luego al rostro del príncipe, no figuraba entre las situaciones canónicas del cine fabricado por Hollywood. Tampoco figuraba el que, cuando el príncipe lleva a la colegiala a palacio con una estratagema, la reina la descubre y en un ataque de celos la expulsa del palacio con furiosos latigazos, descendiendo una suntuosa escalera de mármol y ante la mirada de la guardia real formada en sus salones. Todo un tratado acerca del laberinto de la libido humana aparece inscrito en las imágenes delirantes que Stroheim ha inventado para Gloria Swanson, quien fue productora del film y no le gustó ni pizca el resultado. En la parte inconclusa, la protagonista acababa casándose en Dar-es-Salaam con un viejo tullido y vicioso y trabajando en un prostíbulo, del que llega a ser gobernanta.

La obra de Stroheim es tan excepcional, y fue tan atacada, que se ubica en una zona fronteriza entre el cine institucional y las transgresiones del cine clandestino, casi siempre menos imaginativas y brillantes que las escenas delirantes ideadas por el visionario Stroheim. Del cine clandestino de los años mudos poco podemos decir, salvo señalar sus centros más activos, como París, Viena y Berlín (y más tarde Barcelona). Lo poco que de él conocemos son breves cortometrajes de técnica muy rudimentaria y el catálogo publicado en *Positif* por Ado Kyrou en 1964, completado por la filmografía de Al Di Lauro y Gerald Rabkin al final de **Dirty Movies** (Chelsea House, 1976).

Y para cerrar esta época gloriosa del cine es menester una breve reflexión sobre ciertos criterios de permisividad y de censura acuñados en la época. La aparición del documental polinesio **Moana**, de Flaherty, en 1926, reveló que los senos de las mujeres no caucásicas, de las indígenas de culturas exóticas, podían exhibirse sin cortapisa, incluso en movidas escenas de baile. Esta permisividad censora, que no era aplicable a las mujeres caucásicas, implicaba, en realidad, una confesión racista y colonialista más que una verdad antropológica. Implicaba que los cuerpos y los senos de las mujeres de otras culturas no valían (en términos de perfección y, sobre todo, de deseabilidad) lo que los cuerpos y los senos de las mujeres occidentales. Esta premisa estaría en vigor durante muchos años y el único consuelo ante esta actitud racista nos la aporta una película tan hermosa e insólita como **Tabu** (1928-31), de F. W. Murnau, que en términos de gran plasticidad y con un sostenido registro lírico expone la lucha de la represión religiosa contra el amor carnal de una joven pareja que se ama, en un duelo que concluye trágicamente, con el rapto de la joven por parte del sacerdote que va a consagrarla a los dioses. Su canto a la vida y a la sensualidad es vencido por el rito ancestral preservado por la casta sacerdotal. Es el viejo combate entre Eros y Thanatos, escenificado esta vez en las islas paradisíacas de Polinesia por uno de los grandes poetas trágicos del cine.

• • •

***La reina Kelly**, una de las obras maestras de Erich von Stroheim.*



La simbólica felación de Lya Lys en ***L'Age d'or****, de Luis Buñuel.*

El cine sonoro se inauguró con algunos hitos clamorosos en la historia del erotismo cinematográfico, cual la felación simbólica del dedo de una estatua por Lya Lys en **L'Age d'or** (1930), de Buñuel, y por la revelación de Marlene Dietrich en **El ángel azul** (**Der blaue Engel**, 1930), de Josef von Sternberg. La primera cinta pertenecía a la provincia periférica y marginal del cine de vanguardia y llegaría a ser prohibida en Francia -medida que la homologó jurídicamente al cine pornográfico clandestino-, mientras que la segunda era una respetable producción de Erich Pommer para la U.F.A. Vienés como Pabst y como Stroheim, la primera película sonora de Sternberg no desmerecía de las cintas de estos autores ya comentadas y hasta reaparecía el tema stroheimiano de las bragas que la bella cabaretera arrojaba al severo profesor Rath (Emil Jannings), quien más tarde las utilizará para limpiarse las gafas y secarse el sudor de la frente. La primera aparición de Marlene Dietrich sobre el escenario resultó memorable, segmentada primero con un plano medio de la parte superior de su cuerpo, seguida de un plano contrapicado de su otra mitad, desde la cintura a sus pies, con dos piernas esculturales desafiadamente separadas que contrastan con las mujeres poco agraciadas al fondo del escenario. Desde el punto de vista de la estructura de la composición, este segundo plano propuso netamente un centramiento topográfico del sexo en el drama humano que se anunciaba. De este modo, la "mujer devoradora" era así presentada iconográficamente como un auténtico sexo devorador. Para realzar la focalización genital, las ligas servían de encuadramiento a su sexo, en una película en la que la ropa interior femenina revestía inusual importancia. **El ángel azul** se convertiría en el umbral del sonoro en paradigma y modelo del mito de la *femme fatale*, destructora implacable de la vida de hombres respetables de edad madura, que perdían la cabeza por ella. El valor erótico de las piernas femeninas sería reiterado por actrices posteriores, como Betty Grable, Rita Hayworth y Cyd Charisse. Y en cuanto a las famosas medias, su productividad erótica llegaría hasta **Arroz amargo** (**Riso amaro**, 1949), de Giuseppe de Santis y con Silvana Mangano.

Marlene Dietrich en ***El ángel azul****, de Joseph von Sternberg.*

La emigración de Marlene Dietrich a Estados Unidos aportó una importante inflexión en su arquetipo vorazmente tremendista. Es cierto que en su primera producción para la Paramount, **Marruecos** (**Morocco**, 1930), fue de nuevo una cabaretera de rompe y rasga, en cuyo primer número musical cantaba en francés vestida de frac y fumando. Esta considerable provocación para la moral de su época se acentuó con la insolencia masculina con la que se sentaba en las barandillas, entre los clientes de la sala. Y el colmo de su ambigüedad sexual estallaba cuando al final del número besaba en la boca a una guapa clienta y arrojaba una flor a un legionario. A pesar de tan estrepitosa presentación, al final la altiva mujer fatal arrojará sus lujosos zapatos de tacón -símbolo de una vida pasada- para seguir a su amado legionario (Gary Cooper) por las arenas del desierto.

Esta humanización sentimental del personaje será típica de su nueva etapa americana y tendrá acaso su mejor ejemplo en **La Venus rubia** (**Blonde Venus**, 1932), un lacrimoso melodrama familiar de Sternberg en el que ella se sacrifica para ayudar a su marido enfermo y actúa como actriz de revista, aunque en un insólito número anticipatorio de **King Kong**, enfundada en pieles de gorila, de las que emerge en toda su belleza gracias a un singularísimo *strip-tease*. La intensa y provocativa carnalidad de Marlene Dietrich contrastó con la más matizada y etérea sexualidad de Greta Garbo, lo que explica la bipolaridad creada por el antagonismo mítico entre la Garbo (Metro) y Marlene Dietrich (Paramount), que recorre la década de los treinta. De la tipología de la Garbo derivarían figuras de la talla de Katharine Hepburn y Greer Garson.

Entre las muchas novedades que los años de la Depresión aportaron a la tipología erótica figuró la descarada Mae West, que se había hecho ya famosa en los escenarios con sus comedias picantes y había lanzado en 1918 el *shimmy*, un baile que hizo furor, antes de ser contratada en 1932 por la Paramount. Su original tipo de *vamp* neumática, que introdujo en la antropología erótica popular las curvas anatómicas, mayormente las de caderas y nalgas, con una sofisticación grotesca e irónica y una sexualidad franca y no reprimida (que la llevó a lanzar la ropa interior 1900 como atavío erótico), tuvo gravísimos choques con los sectores puritanos. Al estrenarse **Klondike Annie** (1936), en donde Raoul Walsh adaptaba una comedia escrita e interpretada por la actriz, la prensa de Hearst la calificó de película blasfema y espectáculo *"contra natura y contra Dios"*. Recibió anónimos amenazadores y tuvo que utilizar guardaespaldas para su protección, hasta que no lo quedó más remedio que abandonar el cine.

Mae West o el triunfo de las curvas.

La nueva condición social y laboral de la mujer en el período de entreguerras propició en las pantallas la "mujer-que-quiere-vivir-su-vida". Quien mejor encarnó este arquetipo fue Joan Crawford, quien fue en la vida real una *self-made-woman* desde que se fugó de su provinciano San Antonio natal. Tras el éxito de **Vírgenes modernas** (**Our Dancing Daughters**, 1928), de Harry Beaumont, Joan Crawford ascendió en flecha como imagen de la "mujer libre americana", dueña de su destino. La importancia de Joan Crawford fue enorme, porque con la colaboración del modista Adrian trastocó la morfología de la mujer americana. Dotada de grandes ojos y boca, barrió la moda de las boquitas en forma de corazón y cejas finas, en favor de sus espesas cejas y de su boca gigantesca y brillante, de transparente lectura freudiana.

Junto a Joan Crawford, la gran creación del erotismo cinematográfico americano de los años treinta fue Jean Harlow, quien, descubierta por el millonario y magnate de la aviación Howard Hughes, la incorporó a su harem artístico de la R.K.O. y la lanzó en **Angeles del infierno** (**Hell's Angels**, 1930), que dirigió el propio Hughes. Harlow fue la *Platinum Blonde* (*Rubia platino*, título de la película en que Frank Capra la dirigió en 1931) de los años treinta e impuso esta moda a las mujeres americanas. Se ha afirmado que la Harlow hizo aumentar en un 35 por ciento la venta de cosméticos a base de peróxido. Desde luego, es bien posible, a la luz del furor imitativo que desencadenó esta rubia con apariencia de orquídea, de la que los maledicentes susurraban que poseía una veta de albinismo. La sexualidad de Jean Harlow fue directa, agresiva y cínica, llevando su franqueza a alardear, a través de generosos escotes delanteros y de espaldas en trajes de tenue seda, de que no utilizaba sostenes. Este es un hecho importante, porque con la Harlow se inicia netamente el desplazamiento del erotismo de la pierna al busto, preludiando la imagen de Marilyn Monroe, aunque si para Jean Harlow el desnudo operaba como elemento voluntarista de provocación, en Marilyn el desnudo será una expresión de candor y de espontánea naturalidad.

Jean Harlow, "la rubia platino" por excelencia.

Tanto Jean Harlow como Joan Crawford tuvieron como frecuente *partner* en sus películas al actor Clark Gable, que es uno de los modelos de virilidad más significativos de la época, y supuso una novedad en el *sex-appeal* de los años treinta, que es cuando empieza a dibujarse el atractivo de los galanes maduros, que otorgan especial seguridad y protección a las espectadoras. El tipo de Gable, duro, de virilidad elegante y seguro de sí, compone una especie de donjuán amargo y fatigado, con acento cínico, en una neta superación de la fórmula primaria establecida por Valentino. Obtuvo su más célebre personaje en el caballero sudista que ejerce un fascinante dominio sobre la mujer, la celebérrima Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) de **Lo que el viento se llevó** (**Gone with the Wind**, 1939). Por eso no es raro que entre la galería de apodos que aureolan a los dioses de Hollywood se eligiese para él el sobrenombre de *The King* (El rey), por su, valga la expresión, majestad y poderoso dominio sexual sobre la mujer.

Pero los años treinta estuvieron también sometidos al imperio del puritano código Hays de censura, que entró en vigor con carácter ejecutivo en 1934, y que tan profundamente influyó en la producción norteamericana. De los doce apartados de su redacción original, siete se referían directa o indirectamente a la representación de la sexualidad en la pantalla. Eran los siguientes: Sexo (escenas de pasión, seducción y violación, perversiones sexuales, trata de blancas, relaciones interraciales, higiene sexual, partos y genitales infantiles), Vulgaridad, Obscenidad, Profanidad, Vestuario (prohibición del desnudo, de escenas de desnudamiento y de trajes indecorosos), Bailes y Temas Repelentes (como la venta de mujeres o una mujer vendiendo su virtud). Esta fiscalidad obsesiva acerca del erotismo permisible en la pantalla produjo algunos frutos singulares. Considérense, por ejemplo, las brillantes comedias y revistas musicales coreografiadas por Busby Berkeley, en donde docenas de cuerpos de coristas resultaban despersonalizados en barrocas composiciones de conjunto, que hacían del cuerpo humano una mera pieza de ornamento-mosaico. La expresión de la sexualidad tuvo que encontrar entonces caminos oblicuos y retorcidos, como el mordisco sangriento de Drácula convertido en metáfora del coito (penetración de la carne por los caninos fálicos, sangre como desfloración simbólica de la virgen, languidez de la víctima y su posterior adicción al mordisco). Tan obvia era la metáfora, que en la versión de Tod Browning de 1931 con Bela Lugosi, el elegante actor se tapaba la cara con la capa (censurándola a la mirada del público) al perpetrar su erótico mordisco. Será el apuesto Christopher Lee quien desde 1958 desvele en el cine británico sin subterfugios el potencial erótico del mordisco vampírico, al que se referirá explícitamente Roman Polanski con su vampiro homosexual en **El baile de los vampiros** (**The Fearless Vampire Killers**, 1967).

El cine de fantasía y de terror será un campo abonado para discursos poco heterodoxos acerca de la sexualidad, por los mismos años en que Claudette Colbert y Clark Gable tendían una sábana entre sus camas separadas para pasar así la noche en **Sucedió una noche** (**It Happened One Night**, 1934), de Frank Capra. Entre tanto, en **El malvado Zaroff** (**The Most Dangerous Game**, 1932), Schoedsack y Pichel proponían como supremo placer sádico para cualquier deportista la caza del hombre, calificado por el aristócrata ruso protagonista como *"la presa más temible"* y, por lo tanto, la que proporcionaba mayor satisfacción. Y después de que, amparado en un pretexto religioso, Cecil B. DeMille diseñase para el desenlace de **El signo de la cruz** (**The Sign of the Cross**, 1932) una escena de jóvenes cristianas libradas desnudas a feroces gorilas en la arena del Coliseo romano, Schoedsack y Cooper oficializaron y sublimaron la bestialidad en el cine con la zooerastia gigantesca de **King Kong** (1933), simio hipersexuado que tendría muchos descendientes en la pantallas (**Son of Kong**, **Mighty Joe Young**, **Love Life of a Gorilla**, **Bride of the Gorilla**), hasta llegar a la zoofilia de Charlotte Rampling en **Max, mi amor** (**Max, mon amour**, 1986), de Nagisa Oshima.

Jóvenes cristianas ofrecidas como suculento banquete a los gorilas en el circo romano en ***El signo de la Cruz****, de Cecil B. DeMille.*

Debido a tal situación, la expresión de la sexualidad pudo efectuarse de modo mucho más franco y menos hipócrita en el cine europeo. La pieza modélica de esta inquietud en los años treinta fue **Extasis** (**Ekstasse**, 1933), film checo de Gustav Machaty con la actriz vienesa Hedwig Kiesler (Hedy Lamarr, en Hollywood). Tributario de la elaborada retórica visualista del cine mudo, este film exponía el drama de Eva, una mujer joven casada con un hombre maduro que no cumple sus deberes conyugales. El impulso de la naturaleza y la colaboración de una yegua en celo que se lleva su ropa cuando se bañaba desnuda en un lago la arrojarán a los brazos del joven ingeniero Adam, que le hará conocer una noche de pasión en una cabaña, mientras su frustrado marido pone fin a su vida. Con temas tan simples y eternos (el imperativo natural del amor físico en una protagonista apropiadamente llamada Eva, el fracaso de una relación de edades diferentes, el adulterio como liberación de un matrimonio frustrado), Machaty compuso un brillante ejercicio de estilo, abundante en figuras poéticas plásticas. El atrevimiento del breve desnudo de la actriz en su baño y correteo campestre nos parece hoy muy ingenuo, en comparación con la escena del coito, mostrada a través de la expresión facial de la actriz en primer plano y de las perlas de su collar roto que caen al suelo. La película fue perseguida por muchas censuras y en Estados Unidos, para hacer aceptable la escena del adulterio, el distribuidor tuvo que añadir una frase en el diario de Eva, que decía: *"Adam y yo nos hemos casado secretamente hoy"*. El adulterio que inmortalizó Flaubert en *"Madame Bovary"* no resultaba aceptable para algunos burócratas en las pantallas casi un siglo después.

También en Europa apareció el film vanguardista **La Sang d'un poète** (1930), primera propuesta de una poética homosexual en el cine por parte de Jean Cocteau, y en cuya primera secuencia surge una boca de la palma de la mano del artista protagonista, quien la pasea con deleite por su tórax desnudo y la hace descender hacia su vientre. La homosexualidad será un tema que avanzará dificultosamente entre las cortapisas censoras a lo largo de la historia del cine, en la obra de Kenneth Anger (**Fireworks**, **Scorpio Rising**), Luis M. Delgado/Alfredo Alaria (**Diferente**), Pasolini (**Teorema**), Derek Jarman (**Sebastiane**, hablada en latín) y Fassbinder (**La ley del más fuerte**, **Querelle**).

• • •

El "escandaloso" desnudo de Hedy Lamarr en ***Extasis****, de Gustav Machaty.*

En los años de la guerra se asistió al triunfo mitológico de Humphrey Bogart, el feo atractivo ligado a turbias profesiones o actividades, el *bad-good boy* urbano, romántica fórmula mágica que combina el *bad* que hay en todos nosotros (esto es, la rebeldía contra el medio social) y el *good* (la pureza profunda de la que nace toda rebeldía). Síntesis peligrosa como la dinamita, a la que la censura impuso el castigo de una ejemplar muerte final, para castigar al *bad*, sin darse cuenta de que con ello coronaba con una romántica aureola al *good*. No siempre moría al final, aunque recibía alguna forma de castigo (la cárcel, la soledad), al que era sensible como todo cínico que esconde en el fondo un buen corazón. Esta fórmula estuvo ejemplificada magistralmente en **Casablanca** (1943), de Michael Curtiz, pues al final la máscara de cinismo cae al suelo para descubrir al héroe que hay debajo, pues Bogart ayuda a su amada (Ingrid Bergman) y al jefe resistente (Paul Henreid) a huir de una Casablanca nazificada, al precio de su sacrificio personal, porque el mito de Bogart es un mito de regusto masoquista, que es una de las más probables razones de su vasto éxito popular.

El mito de Bogart corroboró que los guionistas ingeniosos eran capaces de jugar con ingenio al escondite con las instituciones censoras, custodias de la moral oficial. Alfred Hitchcock figuró entre los directores que mejor demostró la potencial productividad erótica de la censura, pues al prohibírsele en **Encadenados** (**Notorius**, 1946) un beso demasiado prolongado entre Cary Grant e Ingrid Bergman, lo segmentó en una larga y mórbida serie de breves besuqueos ardientes de la pareja, de efecto mucho más excitante.

*El beso más largo de la historia del cine, gracias a la censura (**Encadenados**, de Alfred Hitchcock).*

*El puritanismo americano se puso muy nervioso cuando Rita Hayworth se quitó su guante... (**Gilda**, de Charles Vidor).*

Al acabar la guerra aparecieron en el Hollywood liberado de sus tareas de propaganda patriótica algunos títulos cimeros en la historia del cine pasional. El primero fue el intrigante **Que el cielo la juzgue** (**Leave Her to Heaven**, 1945), de John M.Stahl, que presentó en un pulcro hogar burgués un caso patológico y asocial de pasión sexual devoradora, como única *raison d'être* de la protagonista (Gene Tierney). Enamorada con pasión desmesuradamente posesiva de su hombre (Cornel Wilde), para retener su exclusiva, esta ama de casa burguesa llegará a matar a su cuñado enfermo y al hijo que lleva en su propio vientre. Como dirá su madre en la película: *"No hay nada malo en Ellen. Sólo que ama demasiado"*. También supuso un reto a los cánones de la moral oficial el espléndido western **Duelo al sol** (**Duel in the Sun**, 1946), de King Vidor aunque iniciado por Sternberg, basado en una novela de Niven Busch. El film reelaboraba perversamente en tierras de Texas el mito de Caín y Abel, pues el buen hermano Abel (Joseph Cotten) era el hermano asexuado, mientras el perverso Caín (Gregory Peck) era la encarnación triunfante de Eros, que atraía sexualmente y acababa destruyendo a la mestiza Pearl Chaves (Jennifer Jones). El desenlace constituyó una sublime explosión salvaje de amor-odio, en la que los amantes se matan mutuamente en un inolvidable duelo a balazos en las montañas. Era un final, claro está, que redimía la turbadora inmoralidad del film.

El título de este período que más perduraría en la memoria colectiva sería **Gilda** (1946), del húngaro-americano Charles Vidor. Construído con una hábil trama que expone un conflicto de coloración criptoedípica, mostró cómo el ejecutivo Munson (George McReady) salva una noche en Buenos Aires a Johnny Farrell (Glenn Ford) de ser asesinado y lo convierte en su protegido y empleado en su casino de juego. Un día vuelve de un viaje casado con la espléndida Gilda (Rita Hayworth), mucho más joven que su marido. Johnny queda fascinado por ella y ella coquetea con él, pero Johnny se resiste por fidelidad a su jefe y protector, expresando simbólicamente una atracción de corte edípico entorpecida por la autoridad del padre, que un día le salvó de la muerte con su bastón-espada, instrumento que manipula con habilidad, trasunto de un falo ortopédico. Johnny reprocha a Gilda que se ha casado con Munson por dinero y no por amor. Pero a Munson no le ha pasado por alto la atracción/hostilidad entre su esposa y su protegido y le reprocha a Gilda: *"El odio puede ser una emoción muy excitante"*. En efecto, estamos ante

un caso de deseo sexual insatisfecho metabolizado en forma de odio hacia el objeto deseado y no conseguido. Gilda repetirá la frase de su esposo cuando bese a Johnny por primera vez. Pero este beso ha sido visto por Munson, quien huye y simula haber muerto en un accidente de avioneta. Este episodio aleja a Johnny, leal a su protector, de Gilda, pero reemplaza a su jefe en el control de su casino y de su turbio negocio de tráfico de tungsteno en conexión con los nazis. Es decir, acepta sustituirle como empresario, pero no en su rol sexual. A la vez, Johnny controla estrechamente y celosamente la vida privada de Gilda, impidiéndole que tenga relaciones con otros hombres. Una noche, actuando en la pista, Gilda inicia un *strip-tease* quitándose un largo guante de seda negra y pide ayuda a algún caballero del público para desnudarla. Un guardaespaldas de Johnny se la lleva de la pista y Johnny la abofetea, rompiendo con este gesto un sólido tabú, el de pegar a la deseada-odiada esposa del jefe-padre ausente. Por su tráfico ilegal de tungsteno, la policía le clausura el casino. En el local ya cerrado, cuando Johnny y Gilda van a abrazarse por fin, aparece Munson, amenazando con su fálico bastón-espada, para recuperar a Gilda. Será asesinado por la espalda por un sirviente con su propio bastón, muerte que permite a la pareja realizar felizmente su unión. Pocas veces el cine ofreció, en un envoltorio popular hollywoodiano, un tan eficaz e inteligente compendio freudiano como en esta **Gilda**, que aparentemente es una cinta negra de intriga, pero que integra un elaborado resumen de los mecanismos básicos de los conflictos sexuales del hombre, a través de sus tres sujetos arquetípicos: el protector maduro y paternal, la esposa joven y deseada, y el protegido filial que desea a la mujer de su protector.

Curiosamente, el cine francés de la misma época, que adquirió reputación de "atrevido" y toleró más generosas exhibiciones epidérmicas (de los senos femeninos, por ejemplo), no alcanzó ni la sofisticación ni los niveles de imaginación erótica de la producción norteamericana. No obstante, es digno de ser reseñado un título como **Le diable au corps** (1947), novela autobiográfica de Raymond Radiguet (1923) adaptada al cine por Claude Autant-Lara, que provocó considerable escándalo, al mostrar los amores clandestinos de un adolescente (Gérard Philipe) con una mujer cuyo marido lucha en el frente durante la Primera Guerra Mundial (Micheline Presle). Cuando se presentó en el festival de Bruselas, el embajador francés abandonó la sala, considerándolo injurioso para la familia, el ejército y la patria. Y cuando Marco Bellocchio realizó en 1986 una nueva versión muy libre de esta novela, la puso al día incluyendo una felación de Maruschka Detmers a Federico Pitzalis.

Al acabar la guerra, el meteórico despeque del cine italiano permitió que su fase postneorrealista alumbrase una pléyade de actrices deslumbrantes, definidas por su opulento erotismo campesino, focalizado en sus abundantes pechos (Gina Lollobrigida, Sofía Loren, Silvana Pampanini, Claudia Cardinale, Marisa Allasio y otras). La revolución mamaria introducida por las estrellas italianas de postguerra había sido preludiada por Mae West en la anteguerra y, durante la contienda, por las *pin-ups* fotográficas o dibujadas que los soldados solitarios en campaña clavaban sobre sus camastros, de modo que sus atributos físicos generosos les estimulaban a la vez que consituían una protección virtual otorgada por el protector seno materno, por los atributos de la madre ausente. Luego, las actrices italianas lanzaron estas señas de identidad anatómicas procedentes del erotismo campesino y de las matronas mediterráneas, en un momento de grave crisis alimenticia para su pueblo, como promesa de fantasmática nutrición maternal. Pero, además de esta consolación iconográfica proporcionada por la imagen de la madre-abundancia, su imagen resultaba funcional cuando el país, derrotado militarmente y humillado históricamente, buscaba con ansiedad una nueva identidad emblemática para la Madre Italia.

• • •

Gina Lollobrigida, digna representante de la "Madre Italia".

En los años cincuenta se asistió a una espectacular renovación del *star-system* en el cine mundial, como parte de la nueva cultura de la postguerra. Del Actor's Studio neoyorquino surgieron figuras tan emblemáticas y exitosas como Marlon Brando, Paul Newman y James Dean. Marlon Brando ofreció una excepcional potencia física que resultó muy funcional para interpretar personajes primitivos pero dotados de gran magnetismo sexual (**Un tranvía llamado deseo**, **Viva Zapata**), mientras en sus antípodas se situaba el neurótico y atormentado James Dean, quien con el atractivo de su desvalimiento, pedía a gritos la protección amorosa de las mujeres. Se ofrecían al público femenino, en una palabra, en función de macho dominante y de víctima desamparada digna de protección. Debido a la creciente competencia de la televisión, en 1956 se operó una importante revisión liberalizadora del Código Hays, para incrementar el atractivo de las películas, en la que se suprimieron las prohibiciones que afectaban a las drogas, a la prostitución y a las relaciones sexuales entre blancos y negros. Y en una nueva revisión de octubre de 1961 desapareció la prohibición contra la representación de la homosexualidad y otras perversiones sexuales.

En la década de los años cincuenta las piernas más perfectas de Hollywood eran las de la bailarina Cyd Charisse. Pero por estas fechas había estallado ya en la capital del cine la bomba de Marilyn Monroe, cuya aportación al erotismo cinematográfico fue muy bien sintetizada por André Bazin, al afirmar: *"He escrito que después de la guerra el erotismo cinematográfico se desplazó del muslo al seno. Marilyn Monroe lo ha hecho descender entre los dos"*. Esta observación es pertinente cuando se examina una película como **Niágara** (1953), de Henry Hathaway, film en cinemascope que tuvo dos protagonistas de tipo monumental: las espectaculares cataratas y la actriz caminando bamboleante con falda estrecha y sobre altos tacones, a los que no estaba acostumbrada, lo que enfatizó sus caderas, nalgas y pelvis. El punto de mira erótico se ha situado, exactamente, en el centro del cuerpo, como se corroborará con el famoso plano de las faldas al viento en **La tentación vive arriba** (**The Seven Year Itch**, 1955), de Billy Wilder, en el que el objeto del deseo es destapado pero no alcanza a ser visto jamás por el espectador. Admirado ante esta escena, Bazin escribirá: *"Esta idea genial no podía nacer más que en el marco de un cine en posesión de una larga, rica y bizantina cultura de la censura"*. **Niágara** supuso una confrontación entre la rubia Marilyn Monroe y la morena Jean Peters, una estrella erótica ya bien consolidada. Pero Marilyn Monroe le ganó la partida.

Cuando un periodista le preguntó por qué razones había posado desnuda para unas fotos de calendario, Marilyn respondió: *"Porque tenía hambre y debía tres meses de alquiler"*. Del mismo modo, cuando otro periodista le preguntó qué se ponía para dormir, contestó: *"Chanel número cinco"*. Es decir, que Marilyn asumía el desnudo y la atracción erótica con aplastante naturalidad. O, si se prefiere, con inocencia. Además de esta naturalidad que aleja a Marilyn de las *vamps* tradicionales, hay en sus películas una permanente ironía y autocrítica hacia aquel especimen humano del que Marilyn fue su culminación y sepulturera definitiva, con títulos tan desmitificadores y autorreflexivos como **Bus Stop** (1956), de Joshua Logan.

El escándalo producido por las diferencias de edad de los amantes de **Le diable au corps** no caería en saco roto. Ya Colette había abordado tal asimetría en algunas novelas, como *"Le blé en herbe"* (1923), además de explotar a fondo el tema de las jovencitas de apariencia ingenua pero profundamente erotizadas, como su Claudine (serie de 1900 a 1907), así como su novela modélicamente titulada *"La ingenua libertina"* (1909). La mitología de la equívoca *femme-enfant* no era por tanto nueva a mediados de nuestro siglo. Los retratos femeninos de Domergue y hasta el propio cine habían explotado este filón en numerosas modalidades. Recuérdese a la primera ingenua del cine, a Mary Pickford, quien, a pesar de su inocente imagen virginal, ofreció en alguna de sus películas embarazos fingidos que merecerían un análisis más pormenorizado. Luego vinieron la niña Shirley Temple (quien inspiró la pasión del cow-boy Will Rogers, de quien se dice que practicaba agujeros en su camerino para espiarla), Cecil Aubry, Leslie Caron, Etchika Choreau, Françoise Arnoul y Dany Carrel, con sus expresiones aniñadas y cuya aparente inocencia era una verdadera incitación al coito. Por estos años publicó también Vladimir Nabokov su obra maestra *"Lolita"* (1955) y Tennessee Williams escribió *"Baby Doll"*, que Elia Kazan llevó a la pantalla en 1956. El arquetipo de la *femme-enfant* o *baby-sex* ofrecía una fachada ingenua y adolescente, que con frecuencia escondía verdadera dinamita sexual, a veces por su natural y desinhibida espontaneidad, como producto de una manera de ser no maleada todavía por la moral social.

James Dean, o la ambigüedad del simbolismo sexual.

El producto más acabado de esta estirpe mítica nació en Francia, cuando el realizador debutante Roger Vadim lanzó a su esposa Brigitte Bardot en **Y Dios creó la mujer** (**Et Dieu Créa la femme**, 1956). De Shakespeare y de Sade tomó Vadim el nombre de Juliette para su protagonista, quien en la primera escena del film aparecía desnuda tomando el sol en una terraza, espiada por un parapléjico en una silla de ruedas y charlando con un hombre maduro (Curd Jurgens) a través de una sábana vertical que les separaba (¡qué lejos estamos de la sábana divisoria de **Sucedió una noche**!). Juliette era una huérfana coqueta, desinhibida, que circulaba por Saint Tropez descalza, con ropa ceñida y sin sostenes. Le gustaba el frívolo Antoine, pero acaba por casarse con su hermano Michel, a quien no amaba y solamente para evitar ser devuelta al orfelinato. Llegaba un momento en que, inevitablemente, salía de la cama del hermano-marido para acostarse con el hermano-deseado, aunque después de un bofetón ejemplar de Michel tras un baile desenfrenado de la chica (¿reminiscencia de **Gilda**?), Juliette volvía sumisa al corral, en un final conformista que dejaba a salvo la institución del matrimonio. Pero a pesar de este conformismo moral y de las limitaciones que la censura impuso a la exhibición anatómica (el lecho de la noche de bodas tapado por una tela oscura interpuesta frente a la cámara), ofrecía en el contexto de 1956 una considerable desenvoltura erótica. Vale la pena recordar, por ejemplo, la escena en que, vestida de rojo, Juliette ofrece su mano con un corte para que el maduro Curd Jurgens le chupe la sangre. O, ante la amenaza de ser devuelta al orfelinato, mantiene este diálogo con una señora que la interpela inquisitivamente:

Brigitte Bardot en ***Y Dios creó la mujer****, dirigida por su marido, Roger Vadim.*

— Vaya a la consulta de un médico y consiga que le dé un certificado

— ¿Certificado de qué?

— Si todavía es usted virgen, podré concederle una nueva oportunidad.

— No sabía yo que el amor fuera una enfermedad. De todos modos, usted no corre riesgo; ya se ha vacunado.

Todo esto resultaba bastante descarado para la época y **Y Dios creó la mujer** hizo de Brigitte Bardot un *sex-symbol* y una superestrella que aportó en un año a Francia más divisas que la empresa Renault y que impuso un nuevo modelo estético a las mujeres francesas. En la estela de la *femme-enfant* figurarían títulos tan cimeros como **La joven** (**The Young One**, 1960), de Luis Buñuel con Key Meersman (quien interpreta a una chica de catorce años deseada y violada en una isla), la versión de **Lolita** (1962) de Stanley Kubrick, en la que, tras negociaciones con la censura hubo que elevar la edad de la protagonista de doce a catorce años, y **Taxi Driver** (1975), de Martin Scorsese, en donde una Jodie Foster de trece años interpretó a una prostituta neoyorquina.

Una de las "Lolitas" más turbadoras del cine de los últimos años: Jodie Foster en ***Taxi Driver****, de Martin Scorsese.*

Pero en Europa el frente permisivo avanzó todavía más con la insurrección generacional de la *nouvelle vague*, alzada en armas contra el academicismo y conservadurismo del cine de sus mayores. Un título como **Les amants** (1958), de Louis Malle, resultó ejemplar de la nueva moral, proponiendo la centralidad del imperativo sexual, capaz de hacer que una rica burguesa casada (Jeanne Moreau) abandonara su familia, su amante convencional y su posición social por el modesto arqueólogo (Jean-Mary Bory) que le ha revelado el placer perdido o jamás conocido. Presentada en Venecia -en donde consiguió el Premio Especial del Jurado- provocó cierto escándalo, en buena medida por la escena de la noche amorosa en la alcoba, tratada con tacto, pero en la que acaso por vez primera en el cine no clandestino se proponía elípticamente un acto de cuninlingus, utilizando como *pars pro toto* el rostro de la actriz. Por esta misma época, procedentes de las brumas del protestantismo nórdico, algunas películas de Ingmar Bergman provocaron enorme impacto por su atrevimiento erótico, tanto en su versión jubilosa de la sexualidad, como en **Sonrisas de una noche de verano** (**Somarnatens Leende**, 1955), como en la versión lúgubre y desesperanzada de **Noche de circo** (**Gyclarnas afton**, 1953) y de **El silencio** (**Tystnaden**, 1963), con sus relaciones incestuosas en un mundo rarefacto. Pero con películas como estas, el discurso sobre la sexualidad en la pantalla se fue haciendo mucho más franco y adulto.

También en Italia causó escándalo **La dolce vita** (1960), de Federico Fellini, cuyo punto de partida resulta ya muy interesante para nuestro propósito: la actividad de los *paparazzi* romanos, cuya profesión es el exhibicionismo de lo privado a través de los medios de masas, al servicio del voyeurismo colectivo de nuestra cultura. Pero Fellini contempla a los *happy few* de la vida social con una mirada de fascinación-repulsión, propia de un artista católico y provinciano (de Rimini), quien los describe como una fauna triste que intenta desesperadamente divertirse, utilizando el sexo como juguete. La hastiada Maddalena (Anouk Aimée) busca la exitación haciendo el amor en la cama de una prostituta. Emma (Yvonne Fourneaux), novia del protagonista (Marcello Mastroianni), es una habitual de los suicidios frustrados. Steiner (Alain Cuny), el intelectual culto y sosegado (¿católico?) mata en un ataque a sus hijos pequeños y se suicida. Y la opulenta estrella sueca Sylvia (Anita Ekberg) confiesa al protagonista *"everything is so difficult, Marcello!"*, antes de combatir su tedio bañándose en una fuente pública. **La dolce vita** es en realidad una película acerca del tedio y del fracaso existencial, que se quiere combatir, olvidar y enmascarar con el barullo de fiestas mundanas, en las que el sexo es la meta permanente para ellos y para ellas. En este sentido, la cinta tan criticada por muchos curas es, en realidad, una película punitiva y moralista, que se cierra con la parábola del amanecer en la playa, con el metafórico monstruo marino, bestia viscosa y repugnante que mira con ojo obsesivo, extraída del mar por los pescadores cuando los juerguistas han agotado su fiesta. En este final penitente, como contraste, Mastroianni no oye ni comprende lo que le dice una niña rubia de aspecto inocente. Son dos mundos desconectados.

***La dolce vita**, el "escándalo" felliniano.*

El moralismo cristiano de **La dolce vita**, soberbiamente puesto en escena por Fellini, contrastó con una modesta película británica del mismo año: **El fotógrafo del pánico** (**Peeping Tom**, 1960), de Michael Powell. En otro lugar he examinado la ejemplar reflexión de esta cinta en torno al voyeurismo sádico de su protagonista, un joven cineasta asesino que filma los rostros de sus víctimas femeninas en el momento de matarlas con un estoque que penetra su cuerpo (una caricatura del coito), a la vez que ellas ven su rostro distorsionado por el dolor en un espejo deformante (caricatura de la dislocación facial del orgasmo). Demasiado avanzada para su época, la película indignó a la crítica británica, pero hoy la vemos como una lúcida reflexión anticipada de lo que ahora se denomina *snuff cinema* y del que nos ocuparemos brevemente al final de este trabajo. Ya en 1960, Powell había descubierto que la parte más obscena del cuerpo humano es el rostro, como superficie reflectante de las emociones más íntimas del sujeto. Y que un rostro en el momento del orgasmo se parece mucho a un rostro en el momento de la muerte violenta.

• • •

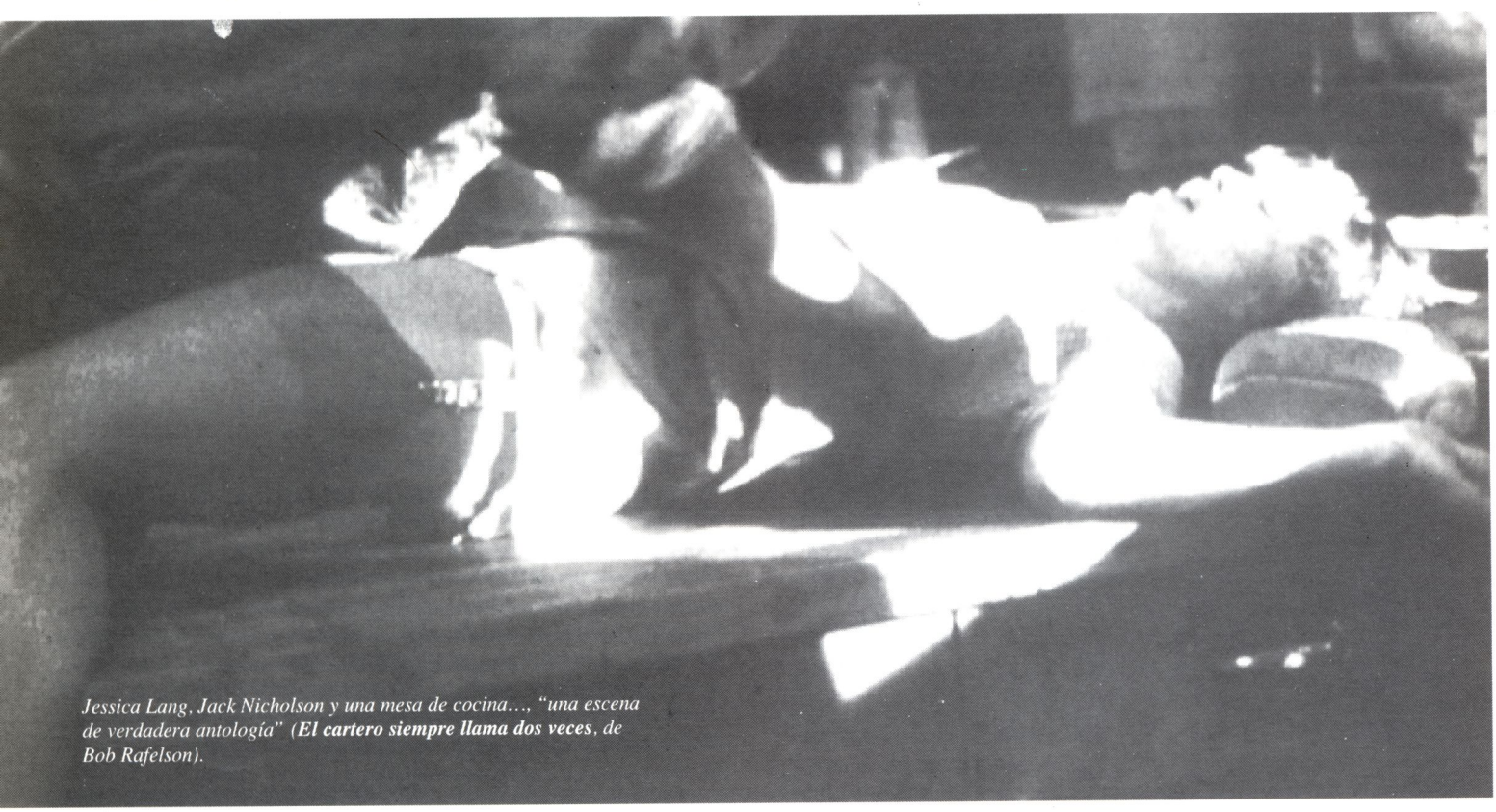
***El fotógrafo del pánico**, película premonitoria de las actuales "snuff movies".*

Debido a la evolución de las costumbres y al descenso de la frecuentación a las salas de cine por la competencia de la televisión, desde finales de los años sesenta se inició un desmoronamiento generalizado de los códigos de censura occidentales (en España no se produciría hasta diciembre de 1977) e hizo su correlativa aparición la clasificación X de las películas. El impacto contestatario y libertario de 1968 tampoco resultó ajeno a este avance permisivo y acaso el realizador que mejor encarnó la euforia lúdica y sexual del 68 fue el yugoslavo Dusan Makavejev, quien reivindicó la terapia sexual de Wilhelm Reich en su **W. R. Misterios del organismo** (**W. R.-Misterije organizma**, 1971) y lanzó la hermosa proclama libertaria y hedonista de **Sweet Movie** (1973), en la que incluyó una escena paidófila rodada con miembros de una comuna de Amsterdam. El trauma de 1968 había conmovido muchos principios morales y la presión sobre la industria de ciertas películas marginales de éxito, como los *nudie's* iniciados por Russ Meyer en 1959 y hoy convertidos en *cult movies* o la producción postunderground de la factoría de Andy Warhol -**Flesh** (1969), **Trash** (1970), **Heat** (1972)-, activaron cambios de actitudes y de normas en las empresas cinematográficas tradicionales.

*Uno de los trabajos más importantes de la "factoría" de Andy Warhol: **Heat**.*

Antes nos hemos referido a la evolución de las costumbres y de los arquetipos sexuales que la industria no tardó en reflejar. Un ejemplo sintomático de ello lo constituyó el cuestionamiento de las identidades sexuales y de sus roles tradicionales a través de los travestidos masculino y femenino que protagonizaron respectivamente **Victor o Victoria** (**Victor**, 1982), de Blake Edwards y con Julie Andrews, y **Tootsie** (1982), de Sidney Pollack y con Dustin Hoffman. El travestismo había tenido apariciones esporádicas y cómicas en el cine anterior, como había ocurrido con los grotescos Jack Lemmon y Tony Curtis en **Con faldas y a lo loco** (**Some Like It Hot**, 1959), de Billy Wilder, pero el éxito masivo de los dos nuevos títulos se reveló como espejo y síntoma de la creciente confusión de los roles sexuales tradicionales que se estaba produciendo en la sociedad postindustrial. Un travestismo con hondas implicaciones psicopatológicas fue en cambio el que apareció en la cinta de intriga criminal **Vestida para matar** (**Dressed to Kill**, 1981), de Brian De Palma, que constituyó un homenaje a **Psicosis** (**Psycho**, 1960), de Hitchcock.

Pero en la evolución de la industria del cine, empujada por los cambios sociales pero frenada por las inercias empresariales, aparecieron también graves contradicciones. Por ejemplo, la representación del desnudo completo se convirtió en algo tan banal, que incluso en una película para público infantil como **Sheena, reina de la selva** (**Sheena, the Queen of the Jungle**, 1984), basada en un popular comic de aventuras africanas, su bella protagonista (Tanya Roberts) lució su desnudo integral en un escena de baño silvestre, mucho más explícita que la del escandaloso **Extasis** medio siglo antes. Como contraste con esta permisividad, el tórrido acto sexual de **El cartero siempre llama dos veces** (**Postman Always Rings Twice**, 1981), en la versión de Bob Rafelson, entre Jessica Lange y Jack Nicholson sobre una mesa de cocina -una escena de verdadera antología-, motivó presiones de la censura americana y el film fue aligerado de algunos planos especialmetne cálidos para evitar la clasificación X en su distribución comercial. También **La pasión de China Blue** (**Crimes of Passion**, 1984), producción norteamericana del británico Ken Russell, con Kathleen Turner en el doble papel de una estilista que ejerce la prostitución nocturna, sufrió varias amputaciones por parte de la censura industrial de Hollywood, para evitar que fuese clasificada en la infamante categoría X, que limitaría su circulación.



*Jessica Lang, Jack Nicholson y una mesa de cocina..., "una escena de verdadera antología" (**El cartero siempre llama dos veces**, de Bob Rafelson).*

Un factor de inercia conservadora en la industria fue la permanencia de los cánones del *star-system*, aunque sujeto a mutaciones propias del cambio de gustos. Entre los galanes, John Travolta prolongó la estirpe latina en el papel de Tony Manero en **La fiebre del sábado noche** (**Saturday Night Fever**, 1977), de John Badham, quien con su negro cabello abrillantinado sublimó la figura del seductor de discoteca. También de estirpe italiana fue el musculoso Sylvester Stallone, quien en su encarnación de **Rambo** (1985) radicalizó su imagen de culturista escapado de un gimnasio, en una orgía paroxística de violencia en tierras vietnamitas. Con su torso desnudo y sudoroso, Stallone demostró que su fuselaje de semental de pura sangre era más propicio a la acción física, violenta y gimnasta que a la acción sexual, por lo que sedujo los corazones de los espectadores homosexuales antes que los de las espectadoras.

En la tradición ya glosada de la *femme-enfant* irrumpió la bella Brooke Shields, quien a los catorce años se convirtió en la mocosa más deseable de Hollywood, correteando en el burdel de Nueva Orleans que mostró Louis Malle en **La pequeña** (**Pretty Baby**, 1978). Tras este film escandaloso acerca del sexo impúber, Brooke Shields creció como nudista selvícola en la isla desierta de **El lago azul** (**Blue Lagoon**, 1980), de Randal Kleiser. En otro registro de la mujer-sexo ha figurado Bo Derek, la "mujer perfecta" según Blake Edwards, con un rostro altivo de virgen aria y vikinga, como un bello objeto para contemplar más que para tocar. Por eso su marido, John Derek, rodó para su lucimiento personal unas aventuras tarzanescas y desvestidas (**Tarzan, the Ape Man**, 1981), que no contenían más atractivo que su cuerpo-fuselaje. Con su siguiente **Bolero** (1984), su esposo narró la muy improbable historia de dos muchachas vírgenes (la otra era la española Ana García Obregón, ejerciendo de payasa como contrapunto cómico de la *star*) que buscan al amante ideal y que por fin aparece en forma de torero en una España tercermundista. El subido calor de sus escenas de cama hizo que la censura norteamericana amenazara con clasificar la cinta en la categoría X si no se efectuaban algunos cortes, que se llevaron finalmente a cabo, pero la controversia favoreció el clamor publicitario del lanzamiento del film.

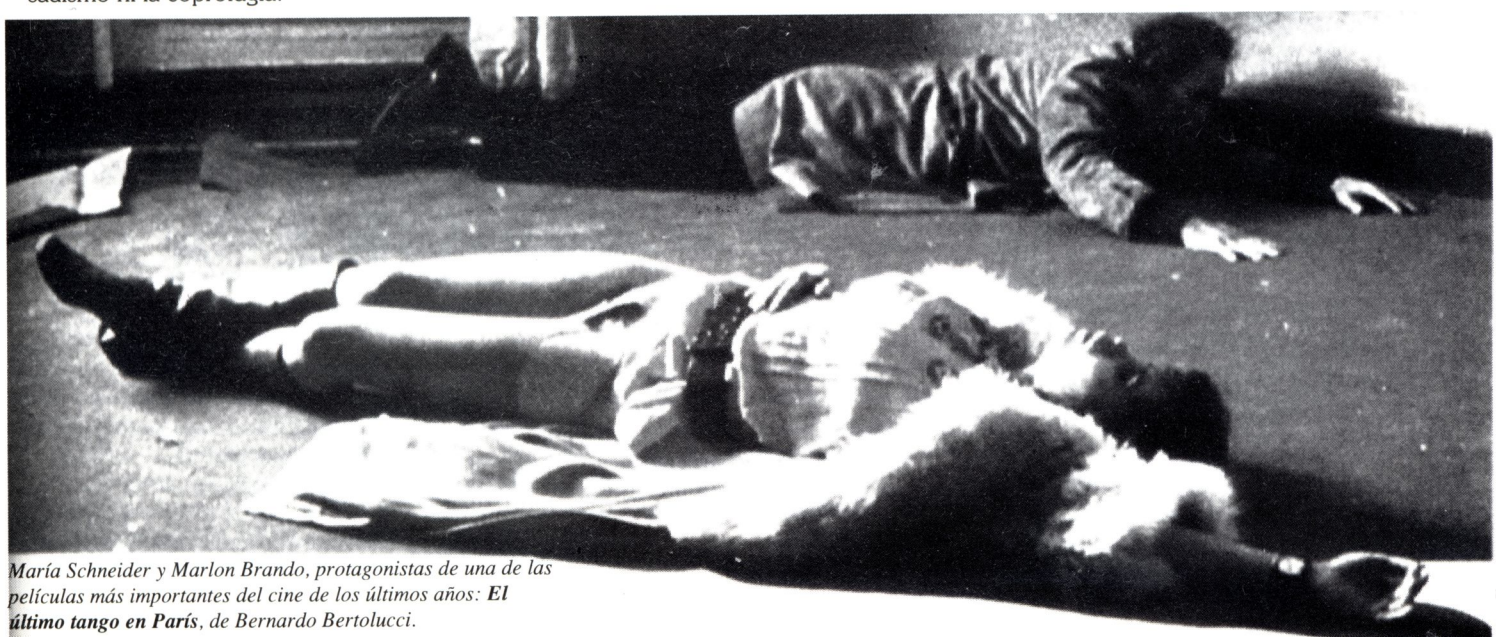
El mismo año en que Jessica Lange triunfó en el avasallador personaje de Cora en **El cartero siempre llama dos veces**, otra nueva figura de Hollywood, la bella debutante Kathleen Turner, ofreció un nuevo ejemplo de impulsividad sexual femenina en **Fuego en el cuerpo** (**Body Heat**, 1981), de Lawrence Kasdan, film tenso que vino a confirmar definitivamente que el viejo estereotipo cinematográfico de la mujer sexualmente pasiva había dejado de tener vigencia en las pantallas. Europa no anduvo a la zaga en el lanzamiento de nuevas actrices de gran magnetismo sexual, como Valérie Kaprisky (**La mujer pública**, 1984) y Maruschka Detmers (**El diablo en el cuerpo**, 1986). Incluso el cine porno *soft*, el blandiporno satinado para paladares burgueses reacios a la crudeza del *hard*, generó un panteón de nombres ilustres, encabezados por el de Sylvia Kristel, protagonista de la primera versión de **Emmanuelle** (1973), de Just Jaeckin, cuyo inmenso éxito comercial generó innumerables secuelas de variadas productoras y nacionalidades, en las que emergieron nuevas estrellas eróticas, más o menos efímeras, como Laura Gemser.

Antes mencionamos el impacto que provocó el trauma de 1968 en la actitud de muchos cineastas y en la permisividad de la industria. La sexualidad y la violencia encontraron mayores facilidades para expresarse en la pantalla de manera más franca y explícita. Al mismo tiempo que el cine pornográfico *hard core* comenzaba a despenalizarse en varios países occidentales, emergiendo a la luz pública, en el cine norteamericano algunas películas hacían que la crítica acuñase la expresión *ultraviolencia* para referirse a ellas. Uno de estos títulos -junto con **La naranja mecánica** (**A Clockwork Orange**, 1971), de Kubrick- fue **Perros de paja** (**Straw Dogs**, 1971), de Sam Peckinpah, que ofrece cierto interés en nuestro estudio. Presentaba a un frío matemático (Dustin Hoffman) que está escribiendo un libro en una casa aislada, junto a su joven y atractiva esposa (Susan George), pero demasiado absorto en su trabajo. Cuatro hombres construyen un garage junto a su casa y la bella mujer convoca un cerco de reprimidos deseos eróticos en torno a ella. Un día en que el protagonista se ausenta, su esposa es repetidamente violada y por fin, en un clima de crispación creciente, el frío matemático asume su rol sexual y se transforma en una fiera contra sus agresores. Teñida del machismo tan caro a Peckinpah, describió no obstante con pespicacia a la mujer como desencadenante de la posesividad y agresividad masculina, como los animales machos que en las estepas se disputan una hembra en celo.

Mientras Peckinpah abría una brecha en la expresión de la violencia en las pantallas, Pasolini iniciaba en Italia su famosa *trilogía de la vida*, con una serie de adaptaciones de cuentos clásicos de fuerte contenido erótico, en las que la crudeza de la expresión escabrosa o escatológica se combinó con su personal aliento poético y su sentido de lo popular: **El Decamerón** (**Il Decameron**, 1971), según el texto de Bocaccio, **Los cuentos de Canterbury** (**I racconti de Canterbury**, 1972), basado en Chaucer, y **La flor de las mil y una noches** (**I fiore delle mille e una notte**, 1978). Su última obra, áspera y desgarrada, fue una libre transposición de Sade en la República de Salò en **Salò o le 120 giornate di Sodoma** (1975), film-límite en el que ni faltó el sadismo ni la coprofagia.

Pero el realizador italiano que más conmovió la década en el plano de la mitología erótica fue Bernardo Bertolucci, con su celebradísimo **El último tango en París** (**The Last Tango in Paris**, 1972), que el Tribunal Supremo italiano condenaría a la destrucción por la hoguera. El escándalo no radicó tanto en la relación entre un maduro ex-boxeador americano cuya esposa acaba de suicidarse y una jovencita burguesa, que era ya un tema clásico, sino en el hecho de que Marlon Brando fuera una prestigiosa estrella internacional, que aceptaba interpretar un papel malhablado y de conducta procaz, incluyendo la archifamosa sodomización con mantequilla de Maria Schneider, bastante novedosa en la tradición erótica de la pantalla. Su primer encuentro con el fantasmal piso de la calle Julio Verne se resuelve en un coito furioso de pie (rodado en un solo plano), sin que ninguno sepa el nombre del otro, ni tan siquiera hayan coqueteado previamente. A partir de ahí los amantes intentarán preservar la frescura de la aventura salvaje entre dos desconocidos anónimos, que se encuentran periódicamente en el mágico piso desamueblado, convertido en un lugar fuera del espacio y del tiempo. Esta fascinante aventura clandestina aparece contrapuesta al destino burgués de Jeanne, en su previsto matrimonio sin sorpresas con un mediocre realizador de *cinéma-vérité* (Jean Pierre Léaud), a quien le disgusta precisamente el piso de los mágicos encuentros sexuales de los amantes y que debería ser su futuro hogar conyugal. Cuando el americano rompa las reglas del juego y confiese a Jeanne su amor, a la vez que le pregunta por vez primera su nombre, ella le matará de un disparo, poniendo fin a la aventura y regresando así al orden social prescrito para ella, a su matrimonio convencional y sin sorpresas.

Tras el éxito de escándalo de este film, que era en realidad una manifestación poética acerca de la dificultad de preservar una pasión, Bertolucci prosiguió su exploración de la sexualidad humana en **La luna** (1979), que expuso un caso incestuoso entre una cantante de ópera y su hijo, con profusión de simbología freudiana, un tema que ya había sido abordado con gran delicadeza por Louis Malle en **El soplo al corazón** (**Le souffle au coeur**, 1970), film que tuvo serios tropiezos con la censura francesa. A pesar del mantenimiento de fuertes resistencias contra la representación de la sexualidad en la católica Italia, no pocos directores iniciaron una escalada en este frente cinematográfico, a sabiendas de que los litigios judiciales que levantaban sus películas acababan convirtiéndose en óptima publicidad comercial. Así, Tinto Brass se afanó por demostrar que el viejo *cine de romanos* en el que descolló el colosalismo espectacular de DeMille, podía tener un tratamiento en sintonía con la era de la permisividad sexual. Así nació en 1977 **Calígula**, producida por Bob Guccione con todo el apoyo de la maquinaria industrial de su revista *Penthouse*. De **Calígula** circularon por el mundo dos versiones distintas: una íntegra, que incluía escenas de felaciones, coitos y eyaculaciones, y otra suavizada para evitar la condena de la cinta al ghetto reducido de las salas X, versión suavizada que fue la que se exhibió comercialmente en España, aunque el vídeo de la versión íntegra circula también por nuestro mercado videográfico.

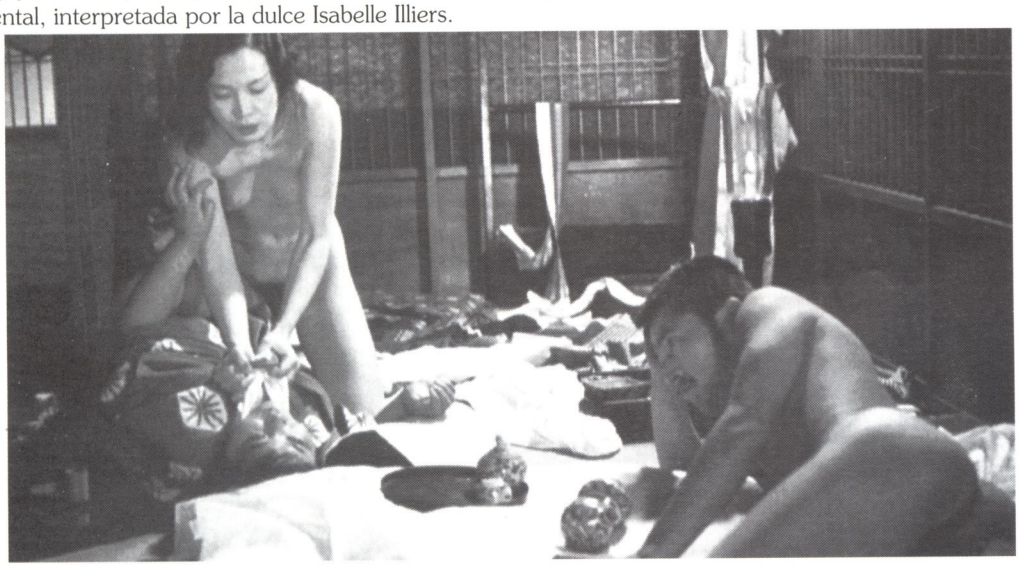


María Schneider y Marlon Brando, protagonistas de una de las películas más importantes del cine de los últimos años: ***El último tango en París****, de Bernardo Bertolucci.*

Fragmento del comic de Guido Crepax ***Historia de O****, basado en la obra de Pauline Réage.*

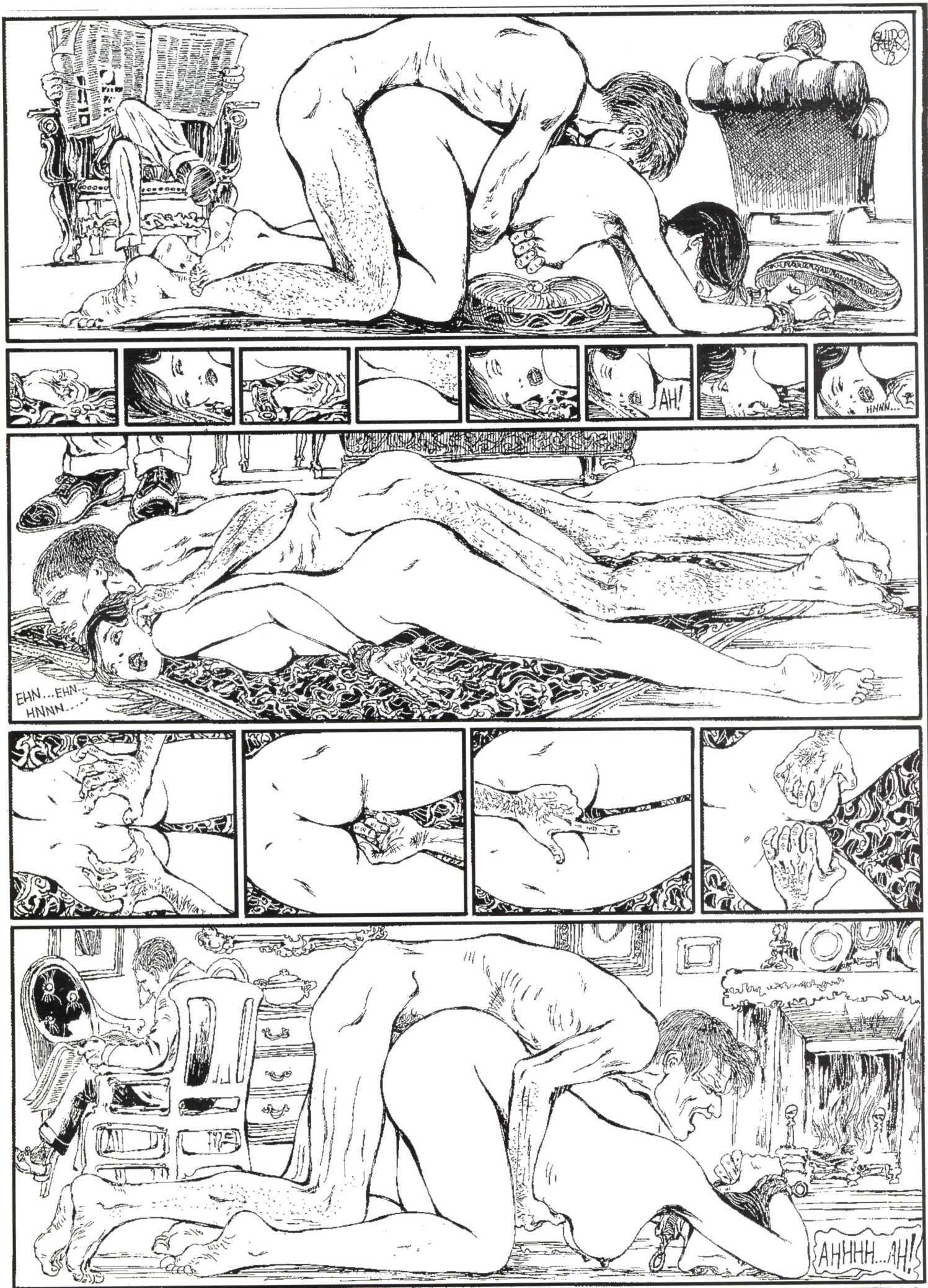
Después, Tinto Brass se valió de la cuarentona Stefania Sandrelli para iniciar con **La llave** (**La chiave**, 1983) una nueva orientación en el cine erótico italiano. La cinta se inspiró en la novela del japonés Junichiro Tanizaki y situó en la Italia fascista la pasión desmesurada de un viejo aristócrata libertino en declive físico (Frank Finlay) hacia su esposa (Stefania Sandrelli), quien a su vez está enamorada de su yerno. Prohibida inicialmente por la censura italiana, la película accedió a los mercados con una estela de reputación erótica -la actriz exhibía sus genitales en gran parte de la película- que le granjeó un gran éxito comercial y abrió en Italia la senda de lo que en aquel país se llamaría un poco abusivamente *porno de autor*. Es decir, se trataba de una alternativa formalmente más cuidada y a veces con actores famosos, al cine pornográfico rutinario, hecho con pocos medios, mucha precipitación y ninguna inteligencia. En el cine europeo de los últimos años, y fronterizo con este hipotético *porno de autor*, ha destacado **Una llama en mi corazón** (**Une flamme dans mon coeur**, 1987), film que el suizo Alain Tanner realizó en blanco y negro y con muy bajo presupuesto por encargo de Myriam Mézières, quien fue también su guionista e intérprete. Este origen hace que la película exhale un cierto impudor exhibicionista, al describir con crudeza la sexualidad compulsiva de la protagonista, en sus aventuras y desventuras con los hombres -se ha llegado a hablar en este caso de un Via Crucis amoroso- y que la conducen hasta los arrabales de El Cairo. Film de confesión íntima y desgarrada, tiene algo de ejercicio de autoterapia.

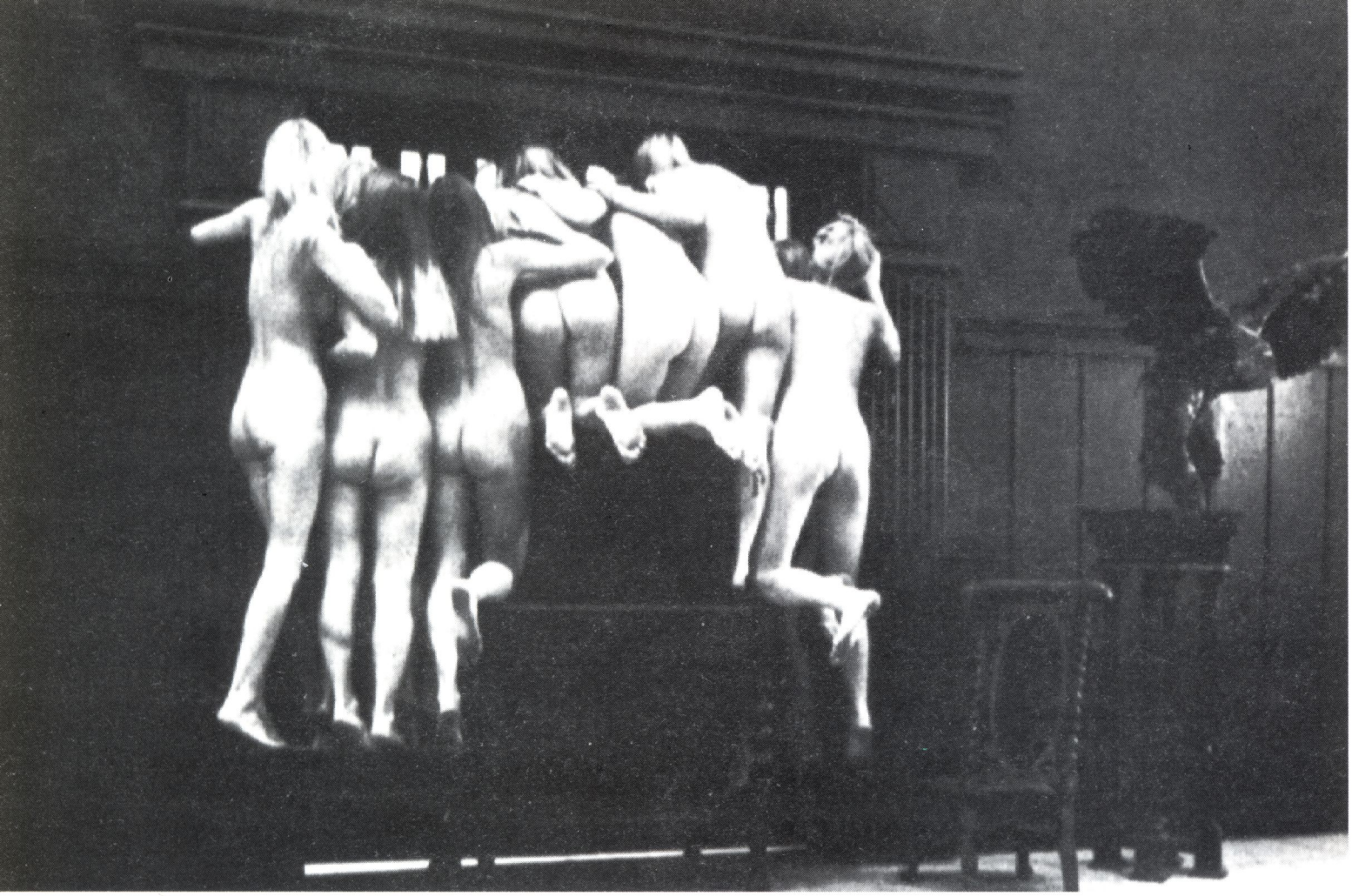
No parece casual la constatación de que una buena parte de las películas eróticas más famosas, o más inventivas, o más exitosas de las dos últimas décadas, desde el desbloqueo censor generalizado, han girado en torno a relaciones sadomasoquistas, que constituían una frontera erótica especialmente vedada y aureolada de sensacionalismo morboso. En su **Belle de jour**, 1966) hizo Buñuel de su refinada burguesa Sévérine (Catherine Deneuve) una mujer que buscaba su placer en la humillación del burdel. **Portero de noche** (**Portiere di notte**, 1973), de Liliana Cavani, basó su éxito comercial en el placer de la sumisión de la prisionera judía (Charlotte Rampling) al oficial de las SS (Dirk Bogarde), en un contexto político ciertamente escandaloso, que la realizadora intentó redimir al presentarla como una pasión excepcional y prohibida, parangonable al *amour fou* de los surrealistas, capaz de sobrevivir a tres décadas de separación. Poco después apareció en Francia **Maitresse** (1975), de Barber Schroeder y con Bulle Ogier en el papel de la prostituta protagonista, especializada en sadomasoquismo, film que utilizó insertos documentales de prácticas sadomasoquistas auténticas. **El imperio de los sentidos** (**Ai no corrida**, 1976), de Nagisa Oshima y basado en un caso real, causó verdadera conmoción por su inclusión de escenas *hard* y por hacer de la frontera última del placer el estrangulamiento consentido, hasta la muerte, en el curso del coito. En el cine español, Bigas Luna tomó un punto de partida similar al de **El coleccionista** (**The Collector**, 1965), de William Wyler, para desarrollar en **Bilbao** (1978) su historia de una posesión erótica obsesiva a la altura de la era del *hard core*. Pauline Réage, autora de la novela *"Histoire d'O"* (llevada al cine en 1975 por Just Jaeckin), proporcionó también el texto literario del que brotaría la cinta **Los frutos de la pasión** (**Les fruits de la passion**, 1981), del japonés Shuji Terayama, sobre un clásico asunto de humillación femenina en un burdel oriental, interpretada por la dulce Isabelle Illiers.



Otro de los escándalos sexuales de los 70: ***El imperio de los sentidos****, de Nagisa Oshima.*

Un tratamiento especialmente interesante del placer de la crueldad apareció en la película alemana **La mujer flambeada** (**Die flambierte Frau**, 1984), de Robert Van Ackeren: en ella, la estudiante Eva (Gudrun Ladgrebe), cansada de su vida burguesa, abandona a su marido; más por curiosidad que por necesidad se dedica a la prostitución, lo que le garantiza la independencia financiera. Se enamora del prostituto Chris (Mathieu Carrière) y deciden vivir juntos en un piso dúplex, en donde ejercen separadamente sus oficios durante la jornada laboral, antes de caer extenuados el uno en brazos del otro al llegar la noche. Eva se especializa en la dominación sádica de los hombres, lo que le produce gran placer, a pesar del desagrado de Chris. Finalmente, la pasión del sadomasoquismo se apodera de ella, sin que Chris pueda impedirlo. A la luz de este revelador film, que mostraba minuciosa y asépticamente los ritos y liturgias del negocio de la prostitución de alto *standing*, se desveló la trivial relación de sadomasoquismo *light* de **Nueve semanas y media** (**9 1/2 Weeks**, 1986), de Adrian Lyne, que con estética de *spot* publicitario describió la dominación de un desafeitado y atractivo ejecutivo (Mickey Rourke) sobre una elegante galerista de arte (Kim Basinger).


GUIDO CREPAX '73
¡AH!
HNNN...
EHN...EHN...
HNNN.....
¡AHHHH...AH!



Escena de ***Cuentos inmorales****, una de las obras más significativas del polémico director polaco Valerian Borowczyk.*

Tampoco debe extrañar que la mayor permisividad haya alentado películas de inspiración explícitamente homosexual, como **Querelle** (1982), en la que R. W. Fassbinder adaptó *"Querelle de Brest"*, del francés Jean Genet. En una atmósfera teatralizante cargada de sensualidad, Fassbinder recreó esta historia de pasiones entre marinos, en un ambiente golfo de cuerpos y de deseos por el que pululaban Brad Davis, Franco Nero y Jeanne Moreau. Más lejos llegó todavía el film berlinés **Taxi al W. C.** (**Taxi zum klo**, 1981), que vino a ser un compendio autobiográfico de su director, Frank Ripploh, acerca de la búsqueda de la aventura y de los escarceos sexuales por los retretes públicos de Berlín, verdadero documento acerca de los *ligues* clandestinos del mundo homosexual. Por contener escenas mostrando actos sexuales explícitos, la Administración española clasificó a esta película en la categoría X (como había ocurrido antes con **El imperio de los sentidos**), lo que de hecho la condenaba a la no exhibición, ya que las salas X están especializadas en pornografía heterosexual y orientadas hacia un público mayoritario adicto a tal tendencia. Finalmente, el distribuidor barcelonés de la cinta tuvo que practicar varios cortes para que pudiera exhibirse en las salas comerciales normales.

La nueva permisividad alcanzó a todas las esferas de la vida erótica, como demostraron las desinhibidas fantasías femeninas del sorprendente film brasileño **Das tripas coraçao** (1982), de Ana Carolina Teixeira. Y para contentar los gustos de todas las minorías eróticas, el polaco Valerian Borowczyk adaptó de Pieyre de Mandiargues cuatro **Cuentos inmorales** (**Contes immoraux**, 1974), que encolerizaron a la censura francesa y ofrecieron el valor añadido de Paloma Picasso en su reparto, antes de explorar el universo zoofílico en **La bestia** (**La bête**, 1975), que se inició con el espectacular coito de un caballo y de una yegua, como aperitivo de su fantasía lúbrica acerca de una bestia priápica y espermática que muere sexualmente extenuada por la bella.

Por estas fechas, el cine pornográfico *hard core* circulaba por la sociedad, aunque presionado para conseguir su acantonamiento en el ghetto social de las infamantes salas X. Al consolidarse su despenalización, el cinéfilo estaba en el derecho de esperar que directores de tan probado talento como Ingmar Bergman, Federico Fellini o Werner Herzog, incluyesen en sus dramas de amor o de pasiones escenas de sexualidad explícita entre sus personajes, que rompiesen el tabique administrativo que hoy separa al cine X del cine considerado normal, como han hecho Oshima y, con más cautela, Bellocchio. Pero uno piensa que incluso en una película policíaca, en un western, en un drama histórico o en una comedia musical, sus protagonistas tendrían derecho al ayuntamiento carnal ante las cámaras, como hace la gente corriente en la vida de cada día.

• • •

La despenalización del cine pornográfico *hard*, que explicitó la dimensión fisiológica de la pasión omitida en el cine tradicional durante tres cuartos de siglo, tuvo sus títulos abanderados en la compilación **History of the Blue Movie** (1970) y en la pornocomedia **Garganta profunda** (**Deep Throat**, 1972). Esta irrupción fisiologista en la pantalla provocó inicialmente una gran curiosidad y controversia pública. Las feministas radicales se alzaron en armas contra un género al que acusaban de degradar el cuerpo de la mujer, convergiendo así en sus críticas con las peticiones de censura de la derecha conservadora. Se trató de un juicio esquemático y precipitado. Por esas fechas Sharon, una actriz de cine porno, declaraba a una revista algo que habría asombrado a aquellas feministas: *"Es muy extraño, no me di cuenta de todo lo que implicaba un orgasmo hasta que tuve uno en un rodaje. Yo raramente tengo orgasmos cuando ruedo... Y me dije: '¡Uf! Esto ha sido fuerte', y me sentí embarazada, como vulnerable... Entonces pensé: 'Mira, estos chicos tienen que hacerlo todo el rato... Tener que eyacular así es una cosa dura"*. A principios de los años ochenta, inquietas por su convergencia moral con la derecha conservadora y antiabortista, algunas feministas se replantearon a fondo el asunto de la pornografía, como hizo Ellen Willis en su esclarecedor artículo *"Sexual Politics"* (1982).

Es cierto que el porno *hard* ha sido generalmente descalificado por sus contenidos monotemáticos y redundantes (como muchos westerns), por su esquematismo psicológico (como muchas películas de aventuras) y por su pobre calidad formal. También se ha afirmado que este cine, a diferencia de otros géneros, es muy directamente utilitario (satisfacción de una necesidad fisiológica) y se ha llegado a observar que la duración de los cortometrajes y la extensión de las revistas ilustradas del género es funcional para la duración normal de un acto masturbatorio. Este tema nos conduce a la abstrusa cuestión del uso (o usos) del arte, como el arte religioso se creó para servir a la gloria de los papas o a los intereses del Vaticano.

Actualmente, la posición cultural ante el porno suele ser menos apasionada y más ecléctica, sobre todo desde que se hizo obvio que existe una pornografía de mala calidad (la mayoritaria) y otra pornografía de buena calidad, como ocurre en todos los géneros cinematográficos. Por otra parte, pronto pudo descubrirse que el cine porno fue más sádico, perverso y degradante cuando fue clandestino y que su despenalización había tendido a depurarlo. Las relaciones del feminismo militante con el cine porno han sido más complejas y tempestuosas, como ya hemos indicado antes. Se ha sostenido durante décadas que el equivalente funcional de la pornografía para la mujer era la novela rosa, que había sido disfrutada por el público femenino durante los años como protesta fantasmática contra la rutina de la vida cotidiana en la pareja monógama, en un mundo emocionalmente pobre. Pero la aparición a principios de esta década de empresas productoras de porno dirigidas por mujeres y con películas escritas y realizadas por ellas (como la compañía norteamericana Femme Productions), ha dado un vuelco a la cuestión. Se ha observado pertinentemente que estas películas tienen más "argumento" y más "psicología" que las películas masculinas hechas y pensadas por y para hombres, lo que constituye un dato revelador, en la medida que indica que el sexo no está tanto entre las piernas como dentro de la cabeza. Por otra parte, las estadísticas norteamericanas más recientes indican que, gracias al vídeo doméstico, el estatuto social de la pornografía ha cambiado, pues el 40 % del mercado de videocassettes porno es ya femenino, mientras que una encuesta reciente efectuada en Madrid para el programa televisivo *"A través del espejo"* detectó que las amas de casa figuran en cabeza en el consumo de pornocassettes, que alquilan por la mañana y suelen devolver a media tarde, antes de que el marido regrese al hogar. La cuestión reside, por tanto, en las diferentes estrategias utilizables para estimular eficazmente la libido masculina y femenina, pues el imaginario erótico no tiene fronteras.

La presencia social del porno es ya tan aplastante, que han surgido películas no pornográficas inspiradas en esta actividad profesional, como **Insertos** (**Inserts**, 1976), de John Byrum, **Hardcore. Un mundo oculto** (**Hardcore**, 1979), de Paul Schrader, y **Doble cuerpo** (**Body Double**, 1985), de Brian De Palma, una de cuyas protagonistas es actriz de películas pornográficas. Pero mientras la pornografía genital se oficializaba en los mercados públicos, la nueva pornografía del cine *snuff* - anunciada ficcionalmente por **El fotógrafo del pánico**- se asentaba como nueva fase de la espectacularización sádica de la crueldad, en la larga tradición que en nuestra cultura arranca de los gladiadores y mártires inmolados en el Coliseo romano y llega hasta las ejecuciones públicas de nuestra era. Como gran paradoja, el cine *snuff* inmortaliza la muerte, al retener su imagen sobre un soporte duradero, permitiendo renovar el placer de su visión y haciéndolo inmortal. Su emergencia ha corrido paralela con las muertes reales que nos presentan con tanta frecuencia los telediarios en nuestros hogares (guerras, atentados, catástrofes y suicidios ante las cámaras, convertidos en un nuevo género narcisista-televisivo). Aquí es pertinente plantearse, a la vista de obras artísticas tan alabadas como el Laocoonte o la foto del miliciano alcanzado por un disparo que nos ofreció Robert Capa, la pregunta de si existe una estética de la muerte violenta. De la escultura citada se dirá que es una obra de ficción, y que por consiguiente no representa una muerte acontecida realmente. Pero la segunda es una fotografía documental, un testimonio de una muerte auténtica, aunque nadie podrá negar su trágica belleza.

Al examinar **El fotógrafo del pánico** observábamos que el rostro humano es la parte más desprotegida del cuerpo y por ello la más susceptible de convertirse en una superficie obscena, ya que desvela sus más íntimas vivencias, sean de dolor o de placer: a nadie le gusta que le miren la cara cuando llora, pero tampoco cuando tiene un orgasmo. La obscenidad suprema no está en los genitales, como quiere la tradición puritana, sino en el rostro, en su condición de sede de expresión de las emociones más íntimas, delatadas contra la voluntad del sujeto.

Avala cuanto llevamos dicho que en las películas clandestinas del *snuff cinema*, en el momento del asesinato la cámara no encuadra tanto al arma blanca que penetra el cuerpo de la víctima (otra metáfora sexual) como a su rostro descompuesto por el dolor: se trata, en realidad, de una caricatura sarcástica de la expresión del orgasmo. Dos películas modélicas como **El fotógrafo del pánico** y **Hardcore. Un mundo oculto**, que han abordado en contextos distintos el tema del *snuff cinema*, han mostrado cómo la opción del cineasta en el momento de la muerte se dirige hacia el rostro de la víctima, sede suprema de la expresión de las emociones incontroladas. De ahí su tremenda potencialidad obscena, que tuvo primero su manifestación institucional en el cine porno *duro* (en el instante del orgasmo) y desde hace algunos años en el clandestino *snuff cinema*, convergencia última del cine de terror (que goza de tanta popularidad social) y del cine porno *hard*, del que constituye su frontera final, ya insuperable.

Buscando un modelo

Yolanda RUIZ DE LARRAMENDI

"Si me necesitas, silba" (Lauren Bacall a Humphrey Bogart en ***Tener y no tener****, de Howard Hawks).*

Retadora y seductora al mismo tiempo es la hermosa mirada de Bacall en **Tener y no tener**. La pantalla se ilumina con su inteligente ironía, nunca mira de soslayo, sus cejas triangulares parecen responder a una actitud vitalista. Se le permitió que fuera un antídoto contra la estupidez a pesar de su inquietante belleza. Bacall consiguió encandilar a hombres y mujeres por sí misma. No sería nunca ni demasiado divina, ni sólo una *sex-simbol*, sería sencillamente la imagen de una mujer desenvuelta y autosuficiente.

Las imágenes estereotipadas de mujer que a menudo encontramos en la pantalla reflejan las aspiraciones y sueños de los hombres de cada época y se nos presentan como modelos que tendremos que aceptar con la dulce sumisión del *"hágase en mí según tu voluntad"*.

El primer arquetipo creado por Hollywood fue el de *"la ingenua"* (Mary Pickford). La mujer asume el papel de reclamo erótico y pilar moral del hombre. Al final de la película se verá "recompensada", ya que se sirve como regalo al héroe que ha actuado con valentía.

Mary Pickford, la ingenua "novia de América".

La *"vampiresa"* se diferencia de la anterior porque demuestra una intensa actividad erótica, es la mujer hecha para el placer, mujer de mala vida, asociada generalmente a papeles de grandes pecadoras: Salomé, Carmen, Cleopatra, etc.

La más conocida es Theda Bara, *vamp* creada por la Fox a quien anunciaban como *"la mujer más perversa del mundo"*.

Este mito erótico se sustentaba por el castigo final al que es sometida ella o sus amantes. Como lección moral, el hombre debe aprender que no se puede estar tranquilo cerca de las mujeres, ya que su dulzura pronto se convierte en crueldad. Subyace en estas películas la idea de la mujer devorahombres y la consideración del sexo como expresión del mal.

Rodeada de lujosas escenografías encontramos a Clara Bow, muchacha de faldas cortas que, en su afán de emancipación sexual, se mete en frívolos enredos, provocando y tratando de seducir a hombres, por supuesto inmensamente ricos, modelo años veinte.

El prototipo de mujer fatal reemplaza al estereotipo anterior, una mujer que se destroza al mismo tiempo que su amante. No puedo olvidar a Marlene Dietrich, esa rubia de piernas largas, distante y fría con sus amantes, o a Greta Garbo, que supuso un giro radical, no era la ingenua ni tenía el gesto desmedido de las *vamps*. Se presentaba distante y misteriosa, capaz de transgredir todas las normas, dejándose arrastrar por la pasión. Ha encarnado el ideal femenino de muchos hombres y mujeres y me engañó durante algún tiempo, al fin pensé que había encontrado el modelo que tenía que seguir. De todas formas y para cerciorarme, pregunté a mis amigos qué pensaban de ella. La respuesta fue unánime: la Garbo estaba imponente, les fascinaba , pero..., siempre hay un pero, preferían soñarla, recrearla en la pantalla a tenerla cerca. Inmediatamente me llegaba la voz de alerta; si un día llegara a parecerme a ella, ¿dónde encontrar un hombre que no se inhibiera, que no me dejara en las alturas o me encerrarra en casa? Tampoco este modelo era el mejor.

Greta Garbo. "... Se presentaba distante y misteriosa, capaz de transgredir todas las normas, dejándose arrastrar por la pasión..."

Después llegaron *sex-simbols* como Jean Harlow (*"la rubia platino"*, un cuerpo sinuoso y la sexualidad a flor de piel), Rita Hayworth y Ava Gardner y, por último, el gran mito erótico: Marylin. La vida de la mayoría de ellas no es en absoluto envidiable; disociadas, rotas, llenas de neurosis, acabaron víctimas de la competitividad en un mundo implacable que las destrozaba una tras otra. Marylin encarna la síntesis del *star-system*, nunca he comprendido cómo esa chica de calendario, con cara de ingenua y tontona se pudo convertir en una mujer turbadora, en un modelo que hoy todavía adorna las habitaciones de muchos adolescentes.

Marilyn, "la síntesis del star system".

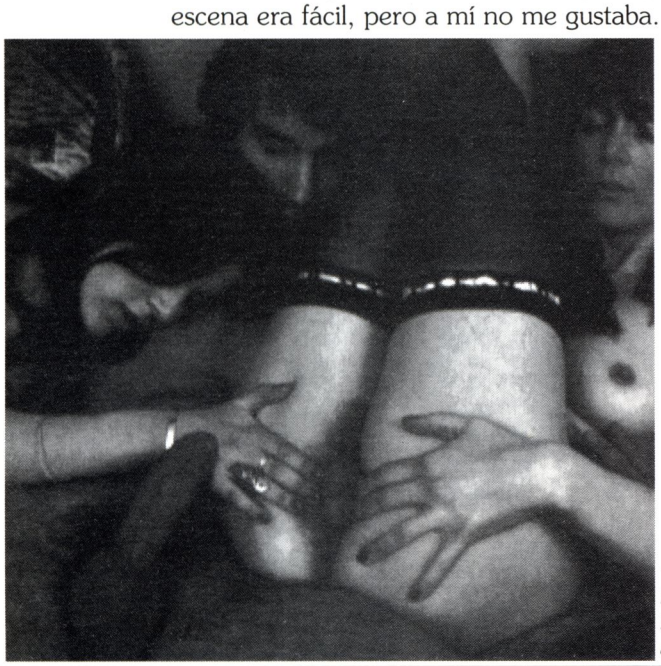
"...El orgasmo femenino se mostraba siempre como un espectáculo, la cámara se dirigía al rostro de la mujer y escuchábamos los gritos de rigor, escenificación, parodia del goce..."

Simone de Beauvoir me ofrecía una explicación de la *mujer-objeto*, en su libro *"El segundo sexo"*:

"El maquillaje, las joyas, sirven también para esa petrificación del cuerpo y del rostro. La función de los adornos es muy compleja, tiene en algunas tribus primitivas un carácter sagrado; pero su rol habitual es el de terminar la metamorfosis de la mujer en ídolo. Idolo equívoco: el hombre la desea carnal; pero debe ser también lisa, dura, eterna como la piedra. El papel de los adornos consiste en hacerle participar más íntimamente de la naturaleza y al mismo tiempo desligarla. La mujer se convierte en planta, pantera, diamante, nácar, mezclando con su cuerpo pieles, joyas, conchas y plumas. Pinta su boca para darle la solidez inmóvil de una máscara; su mirada se aprisiona tras el esplendor de la sombra y el rímel... En la mujer adornada, la naturaleza está presente pero cautiva, modelada por la voluntad humana según el deseo del hombre. Una mujer es mucho más deseable cuando su físico está más desarrollado y más rigurosamente sometido: es la mujer «sofisticada» la que ha sido siempre el objeto ideal."

Los años 70 traen a la pantalla el *hardcore*, y con él llegó el escándalo. Para unos, la pornografía significaría el caos, la decadencia de esos valores eternos. La definirían como un erotismo grosero. Para otros, la pornografía sería un soplo de aire fresco que vendría a terminar con el puritanismo sexual y se mostraría como una escuela de técnicas sexuales.

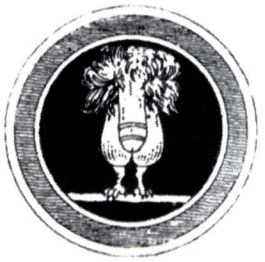
Y yo, pensando que cualquier infracción del código puritano puede asimilarse a una actitud subversiva, asistí a esas salas X, buscando el gozo, el placer. ¡Una vez más se me podía llamar ingenua! Todo lo que encontré fue una escenificación del deseo del hombre, eso sí, visto ahora en primer plano un baile de tetas, culos, penes, lenguas, bocas; y no era ese el juego que habría de estimular mis sentidos, no aprendí a escuchar a mi cuerpo. Cuando el cuerpo de la mujer se movía, lo hacía al ritmo que le imponía el falo. El orgasmo femenino se presentaba siempre como un espectáculo, la cámara se dirigía al rostro de la mujer y escuchábamos los gritos de rigor, escenificación, parodia del goce; y aprendí otra lección: el simulacro del placer, la cara desencajada que tendría que mostrar cada vez que mi pareja lo exigiera. La escena era fácil, pero a mí no me gustaba.



"... un baile de tetas, culos, penes, lenguas, bocas... Cuando el cuerpo de la mujer se movía, lo hacía al ritmo que le imponía el falo..."

Más allá de la repulsión y el placer

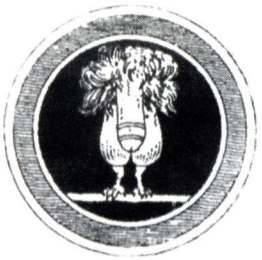
Sara TORRES



Al intentar aproximar el tema del terror y el del sexo -que parecen tan dispares-, el primer punto de vecindad que se le ocurre a una es el de aquella opinión de Merejowsky: *"El sexo es el único contacto de nuestra carne y de nuestra sangre con el más allá"*. También el terror nos pone en contacto con el más allá, porque todo miedo, a fin de cuentas, es miedo de la muerte y de las transformaciones que la acompañan: putrefacción, gusanos, calaveras, tormentos infernales, despedazamientos de alma y cuerpo. Primera coincidencia: tanto en uno como en otro campo nos ponemos a morir. Segunda: en ambos se llega al momento cumbre sintiendo un escalofrío... Los dos mezclan en extrañas proporciones repulsión y placer, pasando a veces de una a otro en cuestión de segundos, aunque lo más común suele ser la combinación de ambos.

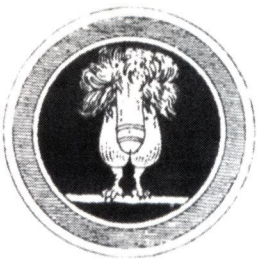
Si miramos el asunto de cerca y fríamente, ese órgano flácido que de vez en cuando se yergue con osadía, de piel arrugada y fruncida como prematuramente envejecido, o esa raja en forma de herida sangrante que nunca cicatriza del todo, son visiones más alarmantes que atrayentes. Y tampoco esa montaña de carne mal cosida que avanza a trompicones, o ese rostro deformado por el fuego del fantasma de la ópera o de Freddy Krueger, analizados a la luz de la razón, resultan particularmente seductores. Sin embargo, son invulnerables a lo razonable y se pasan de todo visto bueno de la sensatez. Para los aficionados a ambos excesos, es válida la sentencia de Leo Ferré: *"Ce mal qui nous fait du bien"* (*"Ese mal que nos sienta bien"*).

Por eso ambos tipos de escalofríos son fácilmente intercambiables. Esos cuerpos desnudos y entrelazados que se agitan entre estertores con afán convulsivo pueden ser los felices participantes de una orgía o las víctimas recién degolladas de un maníaco que celebra cualquier viernes trece. Cuando vemos avanzar la sombría figura del vampiro hacia la bella durmiente que le espera en el lecho con los ojos desorbitados, no estamos seguros de si asistimos a los prolegómenos de un crimen o al comienzo de un envidiable noviazgo hasta más allá de la muerte. Todos los



grandes mitos del cine fantástico y de terror arrastran consigo una gran dosis explícita o implícita de erotismo. ¿Han conocido ustedes alguna vez amantes más desaforados que Drácula, King Kong, El Fantasma de la Opera, Vamp, La Mujer Pantera o el recién llegado al podium Freddy Krueger? Este último es un claro ejemplo de un erotismo no explícito, pero desde nuestro padre Freud en adelante tenemos ya abundantes pistas que nos hablan del erotismo latente en la saga. Esas uñas que atraviesan voluptuosamente la carne, esas apariciones y desapariciones en la cama entre gemidos y sangre, esa lengua peligrosamente larga, ese convertir a las víctimas en carne de la propia carne. Y esos y esas adolescentes que nunca dejan de soñar con Freddy..., ¿qué querrán? ¿En realidad le huyen o le buscan? Los peor pensados nos quedamos siempre en la sombra de una duda.

El público más adicto al género fantástico y de terror es, qué duda cabe, el juvenil. Y ello no por casualidad, ni como efecto de la propaganda abrumadora (más bien diríamos que ésta se dirige a los adolescentes para proponerles los frutos prohibidos que ellos mismos ya desean), sino por razones de afinidad profunda: pues se trata del cine que mejor ha sabido manifestar y simbolizar el miedo unido al deseo que todo adolescente padece cuando su cuerpo comienza las transformaciones que le convertirán en adulto. Los adolescentes se encuentran atrapados entre la impaciencia de llegar a adultos para poder finalmente hacer lo que les plazca y el sobresalto de un ansia sexual cada vez más explícita y apremiante, que aumenta a medida que el cuerpo avanza en su desarrollo y se torna paradójicamente más definidamente humano y más animal. La aparición del vello y de flujos como la sangre menstrual, el semen, etc., son metamorfosis vividas



por los jóvenes como algo alarmante, casi monstruoso. Sea por la influencia de la religión o de otras prohibiciones puritanas, no lo sé, pero el hecho es que el joven relaciona todos estos cambios con lo oscuro, lo misterioso, lo diabólico; y aunque no es difícil de suponer que todos los demás compañeros de edades afines están pasando y sufriendo el mismo proceso y desconcierto, éste es vivido como un terrible secreto. Mas ese secreto le identifica con los personajes de la pesadilla cinematográfica. Y sentirá hermandad por El Gran Gorila, tranquilo y solitario en la selva de la infancia, cuya paz se ve turbada por la presencia de la mujer irresistible, que le arrastrará a la gran ciudad de los mayores, al escarnio público y a la muerte. O se sentirá como ese desventurado Larry Talbot, al que la luna llena revelaba su faz bestial y sus apetencias rugientes. En cuanto a ellas, ¿qué niña no aprende que con la llegada mensual de la luna se inicia su período de *monstruación*? Y el chico que espía por la ventana a la vecina que se prepara para acostarse, ambicionaría ser la ágil y siniestra criatura nocturna que vuela hasta el balcón con los colmillos desnudos y rasga con una zarpa trémula la seda del camisón. ¿Por qué generalmente el monstruo termina por ser el personaje más simpático y con el cual nos identificamos? Sencillamente porque es la verdadera víctima, víctima de un deseo que no puede controlar, víctima de ser y padecer lo que no ha podido elegir.

"Morir, estar realmente muerto. Existen cosas peores aguardando al hombre que la muerte". Esta afirmación se la debemos a *un verdadero* experto sobre el tema: el conde Drácula. Formula muy bien el estado de ánimo del adolescente, los trastornos y perturbaciones de ver cómo se le acercan oficios carnales que a la vez le urgen y le espantan. El sexo es tan tentador y nos reclama con tanta fuerza que la atracción se convierte en repulsión, en miedo. *La muerte*, en cambio, rodeada de tanto secreto y ceremonias nefastas, termina convirtiéndose en algo que quisiéramos ver más de cerca. La palabra "obsceno" sirve tanto para una como para otra ocasión, pues significa lo que está fuera de la vista, lo que se representa más allá de la decencia, de la salud. En las películas de terror, aún en las más explícitamente eróticas, la muerte y sus purulencias suelen ofrecerse con mayor nitidez que los aspectos sexuales. El joven que se acerca a la vida soporta mejor la ausencia misma de ésta que su abrazo demasiado apretado. Y, sin embargo, deberá entregarse a él, deberá temblar de gozo y pánico en él. Pues los mitos del terror y los de la sexualidad se unen precisamente en la conjunción de miedo y deseo: el deseo de sentir miedo, el miedo de sentir deseo.

Breve apunte sobre el porno

Xavier PUIG

"En plena orgía, un hombre murmura al oído de una mujer: ¿Qué haces después de la orgía?"

Jean Baudrillard

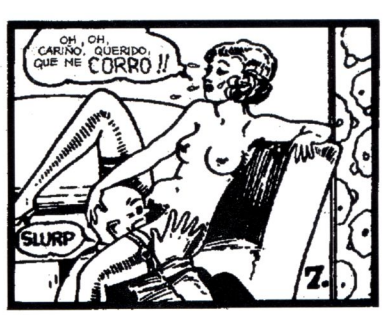
Forma pura de la producción (producir por producir, por mostrar), todo el porno *es* producción. Producción de un discurso sobre la sexualidad -que a la vez funda sus estructuras fílmicas- basado en la lógica de lo cuantitativo: el mayor goce viene determinado tanto por el mayor número de coitos, como por el mayor número de *"posturas"* diferentes que se adopten.

Producción de lo más real que lo real -lo hiperreal-, precisamente por la exhibición exorbitante de lo real: nada queda enmascarado ni enmascarable en esa sucesión vertiginosa de los planos particulares (penes, coños, culos), todo se muestra en su inmediatez, sin secreto; todo está ahí, con su éxtasis de transparencia, con su fascinación alucinada. Orgasmos *marcados*, contados: pérdida de la finalidad -por saturación-, vacío de la ilusión -por hiperrealidad-.

Producción y acumulación de signos del sexo, sobresignificación inexorable y microscópica que funciona por fragmentación: de los cuerpos (los planos particulares revierten en la semántica de los *"de detalle"*), del tiempo (dilatación maratoniana de los coitos, de las eyaculaciones, de los orgasmos), del (los) espacio(s) (inverosímiles posturas de gimnasta, penetraciones múltiples y/o masturbaciones con *originales* objetos), del propio montaje cinematográfico (insertos y/o *"derroche"* de planos particulares). Orgía de realismo que desemboca en una ideología de lo concreto.

Así, en esa obscenidad de la cercanía donde la dimensión de lo real es abolida, en esa pérdida de cualquier perspectiva por efecto del *zoom* anatómico, en esa saturación del sentido en el vértigo exponencial de las imágenes *"de detalle"*, en esa confusión del objeto con su propia representación, el porno supone el fin de la escena del sexo y -por eso mismo-, el triunfo del voyeurismo de la representación.

Barroquismo de la sinergia entre lo natural y lo artificial (reversibilidad), transparencia de una forma pura y vacía (tautología), alucinación de una visión sin mirada (voyeurismo), fascinación por lo hiperreal (éxtasis), el porno deviene en un simulacro, es decir, en el efecto de verdad que oculta que ésta no existe, pues, definitivamente, no hay nada que *mostrar*, no hay nada que *ver*, ya que, como escribe Jean Baudrillard, *"la obscenidad, si existiese una, nadie, ni en lo más profundo de sí mismo, sabría librarse de ella. El secreto, si existiese uno, nadie, ni siquiera quien lo detenta, sabría traicionarlo"*.



LAS PELICULAS DEL CICLO

Cortometrajes y mediometrajes

El tesoro escondido (1924-1933 ?)
Betty Boop (Dave Fleischer, 1932-34)
Sexolandia
Lot en Sodoma (James Watson/Melville Weber, 1933)
Scorpio Rising (Kenneth Anger, 1963)
La cita (1973)
Cortometrajes de Bigas Luna (1977)

Largometrajes

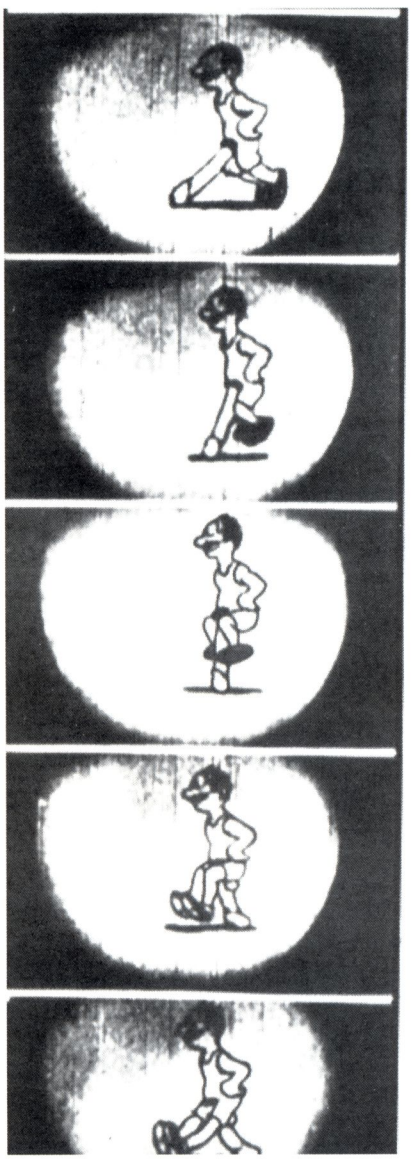
La marca de fuego (Cecil B. DeMille, 1915)
Esposas frívolas (Erich von Stroheim, 1922)
Tragedia de una prostituta (Bruno Rahn, 1927)
Tabú (Friedrich W. Murnau, 1930)
Extasis (Gustav Machaty, 1933)
Baby Doll (Elia Kazan, 1956)
El extraño viaje (Fernando Fernán Gómez, 1964)
El Edén y el después (Alain Robbe-Grillet, 1970)
Vinieron de dentro de... (David Cronenberg, 1975)
Intercambio de parejas frente al mar (Gonzalo García Pelayo, 1979)

Hard cores no clandestinos

History of the Blue Movie (Alex de Renzy/Bill Osco, 1970)
El sexo que habla (Frédéric Lansac, 1975)
Garganta profunda (Jerry Gerard, 1972)
Tras la puerta verde (Jim y Artie Mitchell, 1972)
Las tardes privadas de Pamela Mann (Henry Paris, 1974)
El Paso (Joe Gage)

Cortometrajes y mediometrajes

El tesoro escondido (Buried Treasure, 1924-1933?)
Betty Boop (1932-34)
Sexolandia
Lot en Sodoma (Lot in Sodom, 1933)
Scorpio Rising (1963)
La cita (1973)
Cortos de **Bigas Luna** (1977):
Cóctel internacional
El espejo
El desayuno
París-Hollywood
La millonaria



El tesoro escondido

Delirante. Este quizás sea el adjetivo que mejor le cuadre a este corto de animación realizado en 1924 y que, si alguien no lo evita, será la estrella del ciclo que se presenta.

Este corto está incluido en la cinta **Festival erótico de Nueva York**, y lo recoge también en su metraje la mítica **History of the Blue Movie**, situándose como uno de los productos más importantes dentro del género de animación erótica. Fue realizado en unos importantes estudios (cuyo nombre, desgraciadamente, se silencia), en horas libres por parte de algunos de los dibujantes que allí trabajaban, y se supone que nunca llegó a comercializarse..., por la cuenta que les traía a los estudios.

Da la impresión de que el guión está hecho de forma bastante peculiar: uno se sitúa en una cuadrilla de cachondos y "salidos", que van soltando burradas; la mayor, ésa pasa a formar parte del guión. La cosa comienza con un extraño ser pegado a un enorme pene, alrededor del cual revolotean dos moscas; de un disparo, este engendro ahuyenta a las moscas, pero deja maltrecho a su pene, aunque se le pasa rápido. A partir de aquí, el delirio va en aumento: un pene con vida propia, que se separa de su dueño cuando le viene en gana, en busca constante de ese *"tesoro escondido"* del título, que se pueden ustedes imaginar cuál es, y del que se llegan a extraer objetos tan pintorescos como un despertador o un zapato. Cualquier agujero es bueno para tan insaciable portento, que llega a funcionar *literalmente* como "tercera pierna". Así, asistimos a contundentes escenas de zoofilia, homosexualidad con gerontofilia incluida (aunque sea por error) y un variado catálogo de brutalidades, que impiden al espectador contener la carcajada en todo momento.

Pocas veces se ha tratado este tema desde una perspectiva tan ácratamente divertida y menos aún se ha dejado a la imaginación (perversa) desbocarse como en este **Tesoro escondido**. Cuando uno piensa que está hecho en los años veinte, no le queda más remedio que reconocer que el cine ha evolucionado muy poco desde aquellos viejos y gloriosos tiempos.

Tx. M.

Buried Treasure. Se le atribuyen diversas fechas de realización, que van de 1924 a 1933.Se supone que los dibujos los realizó Walter Lantz y que lo dirigió Gregory LaCava

Betty Boop

Betty Boop apareció por primera vez en un *cartoon* cinematográfico titulado **Dizzy Dishes**, el 9 de agosto de 1930. Este personaje, que acabaría convirtiéndose en uno de los más importantes de la "factoría" Fleischer (Max, creador de los dibujos; Dave, jefe de producción; Lou, supervisor musical, y Charlie, coordinador técnico), había sido inventado por Grim Natwick, uno de sus empleados, basándose en el físico de Helen Kane, que demandó a los Fleischer por apropiación y uso indebido de imagen.

En su primera aparición, **Betty Boop** tenía el aspecto de una chica muy sexy, pero con orejas y morros caninos. Después de algunos cortometrajes, recuperaría su aspecto totalmente humano, persistiendo su provocativa indumentaria, su atractivo escote y esa insinuante manera de moverse -que siempre fue una de sus más importantes características-, que realzaba aún más todas sus curvas.

Betty aparece en la mayoría de los cortometrajes relacionada con el mundo del espectáculo, ya sea como actriz, cantante o bailarina. De la misma forma que el *hardcore* -con el que comparte también el haber supuesto un eslabón más en la lucha por la libertad de expresión sexual- muestra un carácter marcadamente urbano, sin el que no podría terminar de definirse con precisión.

Pero en 1934, la Conferencia Episcopal norteamericana creó la Legión de la Decencia, ante cuya influencia la *Motion Pictures Producers and Distributors of America* crea un departamento con la intención de controlar y hacer cumplir el nuevo código restrictivo.

El primer paso respecto a **Betty Boop** fue el de cambiar su imagen. Se alargaron las faldas y se recortaron los escotes. Se suprimieron sus comportamientos más "licenciosos" y se incorporaron personajes infantilizados, que servían para restar fuerza al de **Betty**.

Pero esto no era sino el comienzo de una ejecución previamente anunciada. En 1939 se proyectaba **Rythm on the Reservation**, su última aparición en el celuloide. Una vez más, los censores y la reacción acababan con una de las más interesantes historias cinematográficas. El fin del personaje de **Betty Boop** marcó también el de los estudios de los hermanos Fleischer.

J. L. R.

Betty Boop en el circo (**Boop Bop on a Boop**, 1932)
El socorrista de Betty Boop (**Betty Boop's Lifeguard**, 1934)
Betty Boop, modelo (**Keep in Style**, 1934)
Dirigidos por Dave Fleischer.

Scorpio Rising

Eran los años 60 y también al cine le llegaron los ecos de aquel poderoso vuelco que, atravesando la *"década prodigiosa"*, sacudió a la sociedad americana (y no sólo a la americana) y tantas cosas cambió o intentó cambiar en las artes, la política, el pensamiento, la vida cotidiana...

Grupos de jóvenes cineastas, con planteamientos revolucionarios, surgieron en Nueva York y Los Angeles, como respuesta a la mastodóntica y anquilosada industria hollywoodiense. Muy influenciados por las vanguardias artísticas, interesados por el *cine de autor* europeo y con una independencia creadora a toda prueba, sus películas, realizadas con presupuestos bajísimos y sin estrellas, sorprendieron tanto como escandalizaron: ideológicamente radicales, estéticamente subversivas, no tardaron en ser acusadas de izquierdistas, obscenas, pornográficas...

Muy pronto se acuñó la marca *"cine underground"* y páginas y páginas se llenaron, en las publicaciones especializadas de medio mundo, con análisis, críticas, debates sobre el *nuevo cine* y sus más reputados representantes: Warhol, Markopoulos, Mekas, Anger...

¿Qué ha quedado hoy, 30 años después, de toda aquella corriente renovadora? En las enciclopedias, en las historias del cine, aún sigue apareciendo un capítulo que, bajo el epígrafe *"Cine underground"*, da cuenta del fenómeno; pero el tiempo ha despojado a aquellas obras de gran parte de su poder revulsivo y provocador. Muchas de sus propuestas ideológicas han sido neutralizadas por la historia y muchos de sus atrevimientos formales han sido asumidos y esterilizados por la industria más convencional.

Scorpio Rising, de Kenneth Anger, es una de las piezas emblemáticas del movimiento y la más notoria obra de su autor. Anger, admirador de los surrealistas franceses y de Genet, hace una crónica del mito del motorista americano bajo una perspectiva que incluye ingredientes homosexuales, presentados con una franqueza insólita para la época. Un poema de acero y músculos, de cinturones y anillos, fuertemente sexual. Fascinado por el Mal, Anger relaciona esos símbolos de metal y cuero con toda la parafernalia nazi de uniformes, svásticas y brutalidad y creó ciertas imágenes que hoy han pasado a ser inseparables de la iconografía porno*gay* más convencional, como podemos comprobar en cualquier revista de camioneros y motoristas o en las edulcoradísimas obras de *"Tom de Finlandia"*.

También para **Scorpio Rising** el tiempo ha sido implacable, y hoy difícilmente pueden escandalizar los atrevimientos que tanto impacto causaron hace veinticinco años. De todas maneras, quede, además de como testimonio histórico, la vigencia de su aliento poético y la simpatía que siempre han merecido los precursores.

J. Aparicio

Ficha técnica
Dirección, Guión, Fotografía y Montaje: Kenneth Anger. **Música**: Ricky Nelson, Little Peggy March, The Angels, Bobby Vinton, Elvis Presley, Ray Charles, The Crystals, The Ran-Dells, Kris Jensen, Claudine Clark, Gene McDaniels, The Surfaris.
Intérpretes: Bruce Byron, Johnny Sapienza, Frank Carifi, John Palone, Ernie Allo, Barry Rubin, Steve Crandell.

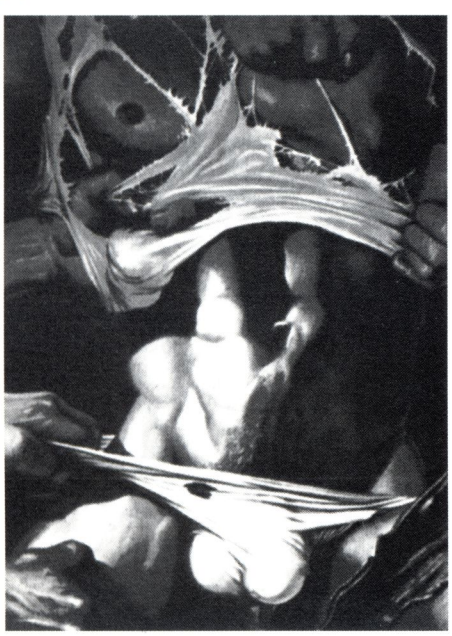
El sexo que habla, pág. 38

Lot en Sodoma

Si el término *"underground"* comenzó a ser conocido a finales de la década de los años 50 (S. Clarke, H. Smith, B. Conner, S. Peterson, R. Breer...), no sería hasta la década siguiente, cuando realmente dichas realizaciones alcanzarían su mayor auge (K. Anger, T. Conrad, S. Brakhage, K. Jacobs, J. Mekas, A. Warhol...). Así, su producción independiente (*"francotiradores"*, cooperativas) al margen de las grandes compañías, su temática (crítica -radical- social, marginación, drogas, homosexualidad y otros *"istmos"*), su factura técnica (filmación en super 8 ó 16 mm., cortometrajes, encuadres alucinados, virados, montaje *peculiar*), etc., significaron una auténtica revolución, tanto en el lenguaje narrativo clásico de la cinematografía, como -en definitiva- su *propio* concepto. Aspectos éstos que los entronca directamente con los cortometrajes que ya anteriormente realizaron en la década de los 20, las vanguardias artísticas europeas.

En este sentido, **Lot en Sodoma** puede considerarse como la primera película (cortometraje) *underground* de la historia de Hollywood, al narrar -con una deslumbrante cámara- el conocido episodio del Antiguo Testamento en términos de homosexualidad...

X. P.



Lot in Sodom, 1933. **Dirección**: James Watson y Melville Weber

La cita

Este corto forma parte de los incluídos dentro de la cinta **Festival erótico de Nueva York**, que recoge los cortos premiados en dicho festival el año 1973. Entre la psicodelia que domina la casi totalidad de estos cortos, con intenciones trascendentes y cósmicas, se hace especialmente simpático esta tomadura de pelo que es **La cita**, una sana forma de cachondearse de unas cuantas cosas: del sexo, de la gente que lo practica y de la que no lo practica. Rodado en un blanco y negro virado hacia unos tonos rosáceos, se presenta casi como un film mudo, donde lo único que suena son los *rugidos* guturales del deseo de la pareja protagonista, aderezados por una banda sonora basada en la rossiniana obertura de *"Guillermo Tell"* (por cierto, ¿qué tiene esta obertura, que siempre es utilizada en un tipo parecido de escenas, volviéndose a repetir en otro de los cortos de este **Festival...**, además de ser el *leit-motiv* sexual de **La naranja mecánica**?). La historia es sencilla: un hombre y una mujer, maduritos y no especialmente de muy buen ver, acuden a una cita en una destartalada casa; mientras tanto, otras escenas montadas en paralelo nos muestran los preparativos que están haciendo diversos personajes, uno dispuesto a escuchar a través de una micrófono escondido (del tamaño de una granada de mano, más o menos), o la viejecita del piso superior, que, con un vaso a manera de altavoz, se dedica a escandalizarse con lo que hacen sus vecinos de abajo. Durante todo el corto se juega con la velocidad del rodaje, utilizando la cámara rápida en las escenas del encuentro, subrayando así el efecto cómico de la cinta. Al final, los aplausos enfervorecidos del público que se ha agrupado ante la ventana nos hace ver que la pareja, por fin, ha logrado su deseado orgasmo.

Cortometraje con intenciones críticas, debajo de su pelaje cómico, termina con un buen golpe de guión: después de que todo el corto se ha desarrollado sin que se oiga una palabra, como si fuese mudo, la última escena nos muestra a la pareja, ya en la calle, hablando del frío que hace, de lo tonto que está el tiempo..., y de la próxima cita la semana que viene.

Tx. M.

Sexolandia

Sexolandia es la versión *hard* del mundo de Disney. Poblada de ingenuos animalitos y de enanitos del bosque que, en vez de trabajar en la mina, pugnan entre ellos por *trabajarse* a una Blancanieves muy *sui generis*. Aprovechando todo el componente morboso que siempre ha estado presente en los dibujos animados infantiles, **Sexolandia** los reconvierte en desmadradas historietas para adultos.

J. L. R.

Cóctel Internacional (1977)
El Espejo (1977)
El Desayuno (1977)
París-Hollywood (1977)
La Millonaria (1977)

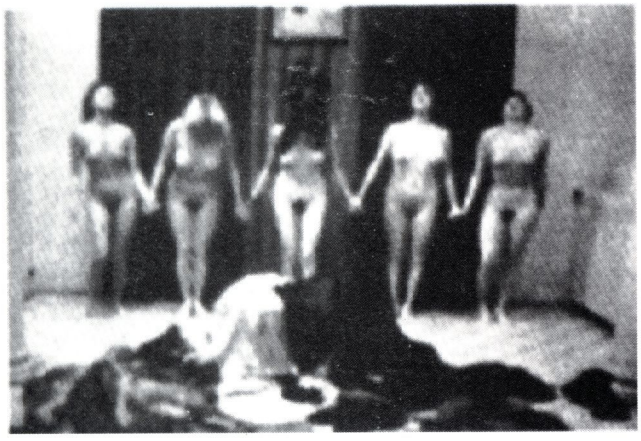
Cortometrajes de Bigas Luna

"Desde que salí del coño de mi madre,
todo me parece extranjero"
Bigas Luna

La primera vez que vi una película de Bigas Luna fue hace unos años, en un cine de Barcelona: el *Céntrico*, hoy tristemente desaparecido. Ese cine estaba situado muy cerca del Barrio Chino, precisamente allí donde se gestaba la materia prima de las películas de Bigas Luna. Era un cine cutre, especializado en dobletes, e imagino que para un buen porcentaje de espectadores, aquella película no dejaba de ser un documental de algunos de sus espacios o experiencias más habituales, aderezado con un ligero tratamiento atrevido para el destape explícito de aquella época.

Bilbao, de Bigas Luna, y **Arrebato**, de Iván Zulueta, se acuestan juntas en el desván de mi memoria. Las dos me conmocionaron especialmente. Películas de obsesiones, donde el fetiche y la perversión de su incesante nombramiento ante el espectador, acrobáticamente inscrito en la ficción, se hace texto.

Si pensamos en lo erótico como lo referido a la piel y lo pornográfico como aquello que la atraviesa -tanto desde fuera como desde dentro-, podemos encontrar muestras de ello en estas películas. Desde lo escatológico -el orinal de **Bilbao**- hasta el semen derramado -la leche que Leo derrama sobre María-.



Dos fotogramas de ***Cóctel internacional*** *(1977).*

Ambos filmes son pornográficos, pero sin abundar en la función masturbatoria. Son pornográficos desde la imagen sobre la imagen: la polaroid, el super-8 y el video -soportes predilectos de material pornográfico-, tan queridos tanto por Zulueta como por Bigas Luna.

Desde esta pantalla dentro de la pantalla, de esta escritura sobre la escritura, se establecen nuevas dimensiones con el espectador. Es un juego, entonces, a tres espacios, que alimenta en doble grado nuestra atracción de voyeur y nuestro fetichismo.

Esa visión pornoanalítica, pornometafórica, que sugiere y denota más que explica, resulta más excitante si cabe.

Al poseer vicarialmente, con la inclusión de la imagen del objeto del que se habla, nos acercamos a un nuevo espacio de ficción, aceptando de esta manera la ficción en la que estamos inmersos desde el momento en el que entramos en ese gran útero materno que es la sala cinematográfica.

La pantalla de video, con sus tonos eléctricos, es más dura. Nos induce a pensar que nuestra definición del porno debería ampliarse, abarcando incluso algunas imágenes de los telediarios.

Toda esa realidad se encuentra en alguno de esos mundos, que son recreados introspectivamente, narración en *off* de Leo en el cine de Bigas Luna. Se desprende de ese fetichismo de los objetos y las personas, metonimnias de nuestro deseo y emociones, congelación de nuestras sensaciones, o en los rituales de esos sacrificios, pornográficas estampas de Santos mártires, cotidianos.

El pornosainete

Estamos acostumbrados a un porno cuyo fin último es hacer explícita la consumación de nuestro deseo, y esto mismo resta relieve a nuestras propias emociones o fantasías y, lógicamente, aburren cuando nos muestran una especie de *spot* de cuerpos, en forma de publi-reportaje de algún gimnasio de moda. Pero cuando dejamos de lado esto y buscamos unas gotas de nuestras más cercanas fuentes culturales (el sainete, la comedia, la picaresca), pueden reflejar un porno divertido: porno-cocina, porno-zapatilla, porno-doméstico... Fantasías de urgencia para andar por casa.

Tenemos ahora la posibilidad de ver directamente esta producción de pequeños cortos porno de Bigas Luna. Ojalá que sigan saliendo nuevas producciones desconocidas o no confesadas de otros adictos al género, porque seguro que se benefician de esa característica *kitsch* que suele desprenderse de este tipo de producciones. Combinar risa y sexo siempre ha resultado interesante. Gocemos y riamos, que buena falta nos hace.

C. M.

La marca de fuego
Cecil B. DeMille (The Cheat, 1915)

Ficha técnica
The Cheat, 1915. **Director**: Cecil B. DeMille.
Intérpretes: Sessue Hayakawa, Fanny Ward.

Cecil Blount DeMille nació en Ashfield (Massachussets) el 12 de agosto de 1881 y murió en Hollywood (California) el 21 de enero de 1959, con aproximadamente 72 películas dirigidas y otras muchas producidas o supervisadas.

Considerado por muchos críticos como un realizador mediocre, cuya única virtud importante consistía en dotar a sus films de una gran espectacularidad, el tiempo y un análisis más riguroso de su obra le han convertido en uno de los más apreciados narradores de la cinematografía universal.

La estructura formal de sus películas y los recursos narrativos que utiliza, tan alejados del naturalismo, consiguieron atraer la atención de los directores europeos y, especialmente, de aquellos que configuraron lo que se ha dado en llamar la *"primera vanguardia francesa"*.

Antes de la Iª Guerra Mundial, la producción cinematográfica francesa era la más importante en cuanto al número de realizaciones. Al declararse la guerra, todas las miradas de los hombres y mujeres del cine europeo iban a volverse hacia Chaplin, **Cabiria** (1913-14), de Giovanni Pastrone y **La marca de fuego** (1915), de Cecil B. DeMille.

Argumento
Una joven de gran belleza (Fanny Ward) gasta más dinero que el que su situación le permite. Desesperada, para evitar que su esposo se entere, caerá en las garras de un rico oriental (Sessue Hayakawa) que colecciona objetos de arte.

Ante la visión del film de DeMille, René Clair proclamó el triunfo definitivo del cine sobre el teatro y Delluc afirmó que era la *"Tosca"* del cine. Jean Epstein expresó poéticamente el impacto que le había causado el personaje de Sessue Hayakawa:

Envarado
en un smoking de corte inmejorable
deja en los muebles
el dolor desfallecido.

La marca de fuego es un melodrama psicológico en el que -al igual que en otras muchas de sus películas- DeMille acaba condenando el Mal. Sin embargo, antes nos lo ha mostrado con el suficiente detalle como para que nos resulte atractivo. Y es que este film sigue provocando en cada espectador, aún hoy en día, su mirada más perversa (*vide* la escena en que Sessue Hayakawa se dispone a marcar con fuego la espalda de Fanny Ward). Sus encuadres barrocos y sobrecargados, la forma en que se enlazan los diversos recursos narrativos en la estructura definitiva del film, así como la sutil elegancia con que se nos cuenta esta historia de sexo y violencia, convierten a **La marca de fuego** en una película insólita y fascinante.

Henry Fescourt describió así el carácter novedoso del film: *"No fue solamente la revelación de un nuevo estilo de interpretación lo que fascinó a los aficionados, sino además la forma que este lenguaje había tomado. Era la prueba de que existía un tipo de elocución propio de las proyecciones animadas. No es que esa película hubiera inventado un vocabulario: planos de conjunto, medios y primeros planos, fundidos encadenados y simples, iris, trucajes, panorámicas, etc., todas eran técnicas conocidas. La novedad consistió en la forma de orquestarlas"*.

J. L. R.

Esposas frívolas
Erich von Stroheim (Folish Wives, 1922)

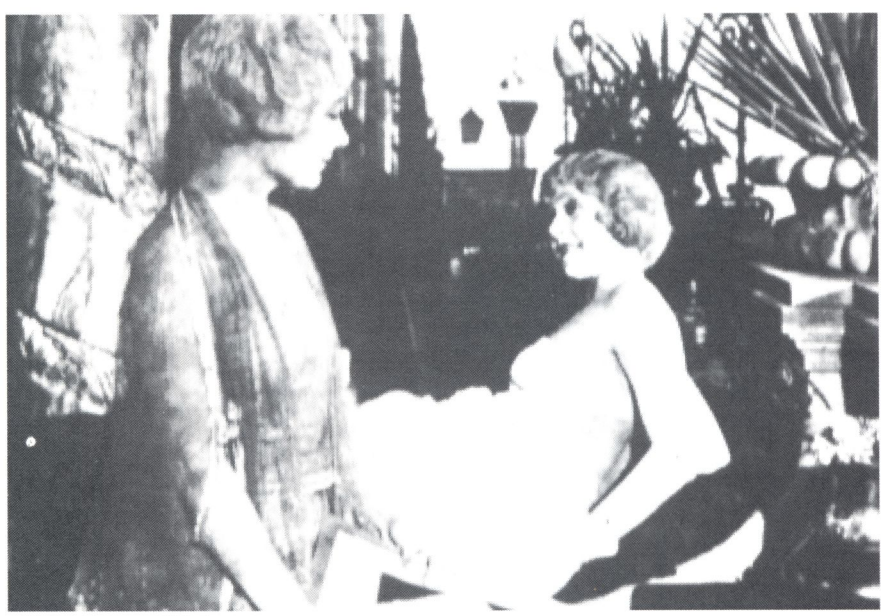
Ficha técnica
Folish Wives, 1922. **Director**: Erich von Stroheim. **Productor**: Carl Laemmle. **Producción**: Universal Pictures. **Guión**: Erich von Stroheim. **Fotografía**: Ben Reynolds y William Daniels. **Decorados**: Van Alstein. **Música**: Sigmund Romberg. **Montaje**: Erich von Stroheim. **Vestuario**: Erich von Stroheim.
Intérpretes: Erich von Stroheim (Conde Karamzin), Maude George (Princesa Olga), Rudolph Christians (Embajador Hughes), Mae Busch (Princesa Vera), Miss Dupont (Helen Hughes), Dale Fuller (Maruschka, la criada), Al Edmundsen (Pavel Pavlich, el mayordomo), Cesare Gravina (Cesare Ventuci).

Argumento

Un aventurero, el conde Karamzin, vive con dos princesas rusas en plena decadencia, Olga y Vera. Su medio de subsistencia consiste en seducir a ricas mujeres, que pagan sus vicios y placeres. Una de sus víctimas es Mme. Hughes, esposa del embajador americano; en un paseo de los dos por el lago, se desata una tormenta, que les obliga a pasar la noche en una choza, donde el sátiro conde intenta satisfacer sus lúbricos deseos con la mujer, intento frustrado por la aparición inesperada de un monje. Mientras tanto, la criada de Karamzin queda embarazada del conde y, despechada por no querer casarse con ella, prende fuego a la habitación donde se hallan los amantes. Esto termina de desatar el escándalo, y el embajador reta a duelo al conde…

La figura de Stroheim, hoy reivindicada por toda la crítica y la *inteligentzia* cinematográfica, no lo fue tanto en sus tiempos, y se puede decir que en la América de los años 20, Stroheim fue uno de los cineastas más controvertidos, molestos y hasta *sádicos* de los que poblaron el naciente imperio hollywoodiense.

Este teutón, de gustos militares e ínfulas aristocráticas, es otro de los *"ilustres emigrados"* centroeuropeos que, junto con nombres como los de Lubitsch, Murnau, Lang o Wilder, revolucionaron cada uno a su manera la historia del cine americano (y, por ende, mundial). Actor y director, Stroheim tuvo la suerte de poder colaborar con Griffith, llegando a interpretar algunos papeles en sus películas, entre ellos uno en **El nacimiento de una nación**, además de asesorarle en el film antigermánico (¡Stroheim, reivindicador de las *formas* germanas, participando en una película antialemana!) **Corazones del mundo**.



De aspecto militar y reivindicando una más que dudosa procedencia aristocrática (he ahí el *von* añadido a su apellido), un análisis superficial de su figura permitiría calificarlo como el típico exponente de una sociedad prepotente, que se cree superior a todas las que la rodean y que exhibe sin pudor su orgullo de ser quien es. Pero sería demasiado fácil cargarse de un plumazo una figura tan compleja como la de este director. Ahondando un poco más, lo que aparece claramente es un gusto casi maníaco por la provocación y, sobre todo, por lo inmundo, por lo bajo, por lo deforme. Pareciera en algunos de sus films que Stroheim se regodease en mostrar todo tipo de miserias y perversiones humanas, sin ahorrarnos detalle ni perdonarnos *ese* plano que muestra en toda su crudeza el fondo cruel del personaje que está retratando. Elegante en sus formas, poco tiene

que ver esta elegancia stroheimiana con la elegancia de su ilustre compatriota Lubitsch: mientras que la de éste es una elegancia de lo *positivo*, una elegancia vistosa y alegre, bajo el aspecto suntuoso de los personajes de Stroheim se oculta una podredumbre que, además, no se tarda en descubrir; tal sucede en el caso del militar de **Esposas frívolas** que no se agacha a recoger el libro que Mme. Hughes deja caer, tampoco recoge en otra ocasión el bolso, hasta que en un tercer encuentro, la esclavina del militar resbala de sus hombros y descubre que no tiene brazos. Debajo del lujo (el uniforme militar) sólo se esconde la miseria.

Alguien habló de Stroheim como cultivador de la *"poesía del horror"*; y no andaba muy descaminado. **Esposas frívolas**, a pesar de su título de opereta, es un buen ejemplo de ello, y se trata en realidad de un desmedido y desaforado melodrama, en el que estos componentes perversos y abyectos llegan a un punto extremo, conformando una obra maestra sin paliativos, por más que la crítica actual la tenga sumida en el olvido. Realizada con todos los medios de la Universal (que no eran pocos), la película contó con un presupuesto similar al que permitió **Intolerancia**, de Griffith, y se llegó a reproducir exactamente en los estudios la Plaza Central de Montecarlo, donde se desarrolla la acción de la película.

La falsedad y la perversión hacen pronto su aparición en la cinta: el mismo planteamiento de los tres estafadores, que viven de la seducción de sus víctimas, nos indica ya la catadura moral de los protagonistas de esta historia, catadura que llega a su máximo extremo de perversión en el personaje de Karamzin (interpretado por el mismo Stroheim), fascinado por la deficiente mental, carecedora de cualquier atractivo sexual, inmensa metáfora de esa *"poesía del horror"* citada líneas arriba. Muchos fueron los atrevimientos -a uno se le ocurre pensar que eran mucho más audaces y revolucionarios que los "atrevimientos" de los actuales directores de cintas *hard*- de Stroheim en **Esposas frívolas**, aparte de la insólita crueldad con la que trata a los personajes y la historia. La decadencia de los pretendidos aristócratas está retratada sin ningún velo protector (¡otra vez la complejidad y la contradicción del *aristócrata* Stroheim!); sólo el estricto -e inmoral, dicho sea de paso- *"código Hays"* pudo poner freno a las fantasías stroheimianas, y no le permitió la exhibición de escenas en las que aparecía Karamzin (recordémoslo, el mismo Stroheim) ataviado con fina lencería femenina. En **Esposas frívolas** se dan cita también otras "perversiones", como el fetichismo de que hace gala Karamzin por los pies femeninos (*vide* al respecto **Diario de una camarera**, versión Buñuel o Renoir), el mismo *ménage à trois* del trío protagonista o, en general, la brutalidad masculina que preside todas las relaciones entre hombre y mujer, característica común también al resto de su producción.

El sexo en Stroheim es malsano y enfermizo; no hay alegría ni naturalidad en las relaciones sexuales (que no son pocas) que se establecen entre los personajes, sino más bien febrilidad y perversión, una lujuria sin límites que lleva a convertir al sexo en algo más destructor que creador, en algo más incluible en la ortodoxia sadomasoquista que en otra categoría cualquiera...

Quizás la imagen más expresiva de la figura de Stroheim la podamos hallar en una película no firmada por él, sino por otro de sus ilustres paisanos: el personaje que interpreta en **Sunset Boulevard** (**El ocaso de los dioses**), la extraordinaria película de Billy Wilder, lacayo de una vieja gloria, que le trata con un total desprecio -para descubrir al final que en realidad es su marido-, y que se pasa el tiempo reviviendo sus viejos éxitos, entre ellos una película que no deja de ver: **La reina Kelly**. La vieja estrella no es otra que Gloria Swanson, a quien Stroheim había desnudado en **La reina Kelly**. Es difícil encontrar en toda la historia del cine a alguien que se haya tratado con más crueldad y menos condescendencia a sí mismo que el genial Erich von Stroheim. Hay que descubrirse, ¿no?

Tx. M.

La tragedia de una prostituta (La tragedia de la calle)

Bruno Rahn (Dirnentragödie, 1927)

Argumento

Auguste, una prostituta madura que se nos presenta intentando camuflar las incipientes canas con betún, recoge de la calle a Félix, un burguesito al que su padre ha echado de casa tras una de sus frecuentes borracheras. Le lleva al pequeño piso que comparte con su joven colega Clarissa y, tras la consiguiente aventura de una noche, cree que el joven puede ser ese amor que la saque de una vez de su infeliz existencia. Tras intentar ocultar su modo de vida, invierte todos sus ahorros en el traspaso de una tienda en la que pretende llevar con él una nueva vida. Pero Anton, el proxeneta que tras una apariencia de brutalidad esconde su amor hacia Auguste, se las ingenia para que Félix sea seducido por Clarissa. Auguste, desesperada, convence a Anton para que mate a su rival.

Ficha técnica
Dirnentragödie, 1927. **Director**: Bruno Rahn. **Fotografía**: Guido Seeber. **Decorados**: C. L. Kirmse.
Intérpretes: Asta Nielsen, Hilda Jennings, Oscar Homolka, Werner Pittschau, Hermann Picha.

La prostitución como una consecuencia de las más duras condiciones sociales es una constante en la literatura y en el cine. No podía ser menos en los difíciles años de entreguerras en Alemania. El cine naturalista que siguió al Expresionismo más puro, tuvo en la calle una de sus fuentes de inspiración más frecuentadas. Entre los títulos más interesantes de este *género* están **La calle** (K. Grune, 1923), **La calle sin alegría** (G. Pabst, 1925), **Alraune** ((H. Galeen, 1927), **Asfalto** (J. May, 1928) y **La tragedia de una prostituta** (B. Rahn, 1927). El denominador común de todas ellas es un clima desesperanzado, con explícitas referencias a la brutal crisis económica, bajo el que se advierte claramente el desencanto social que desembocaría en la IIª Guerra Mundial.

Su director, Bruno Rahn, de trayectoria irregular, consigue con esta película una obra maestra en su género. El arranque sitúa inmediatamente las claves estéticas del film, con los decorados expresionistas de una calle donde líneas duras e inclinadas (que recuerdan las de **Caligari**) son iluminadas de forma indirecta y con abundancia de juegos de sombras, creando una atmósfera fría y gris. Aquí se puede aplicar a la perfección lo que Lotte H. Eisner escribía en *"La pantalla demoníaca"*: *"En las películas alemanas esa calle representa, sobre todo por la noche, con sus esquinas desiertas en donde se sumerge uno como en un abismo, con su tráfico fulgurante, sus farolas encendidas, sus letreros luminosos, sus faros de coche, su asfalto reluciente por la lluvia, las ventanas de sus misteriosas casas iluminadas, la sonrisa de esas niñas de rostro pintado, la llamada del destino; es la atracción enigmática, la seducción voluptuosa para los pobres diablos que, cansados de su hogar sombrío y de la monotonía de su vida, van en busca de aventura y evasión"*. El ir y venir de prostitutas, mendigos y borrachos es sobresaltado tan sólo por la frecuente aparición de la policía o alguna paliza de un proxeneta a su "protegida" cuando el sueldo del día es escaso, todo ello con un decorado de clara influencia teatral, y que se lleva a cabo en media docena de escenarios: la calle, la modesta casa de Auguste y Clarissa, las escaleras de dicha casa, la sucia y ruidosa taberna y, en el otro extremo, la casa de los padres de Félix y el salón en que unos viejos burgueses celebran su fiesta con Clarissa y unas cuantas compañeras de oficio. A veces la cámara desciende a la altura de los pies, que se mueven anónimos sobre el adoquinado, acentuando la opresiva sordidez de la calle. Abundantes primeros planos de rostros y objetos acentúan el dramatismo de la historia, que tiene en la extraordinaria interpretación de Asta Nielsen (Auguste) y Oscar Homolka (Anton) dos de sus mejores elementos. El ritmo magistral que imprime Rahn a la película se apoya con frecuencia en duros paralelismos: el que alterna la elegante casa de la familia de Félix con los paseos por la calle de las prostitutas, envueltas por una densa niebla; la vertiginosa sucesión de las escenas que muestran la desesperación en el rostro de Auguste, las caricias entre Clarissa y Félix, el viejo amigo de Auguste deslizando sus dedos sobre el teclado de un piano y las carcajadas del rostro, en primerísimo plano, de Anton; la alternancia de la carrera de Auguste para intentar impedir el asesinato de Clarissa y la consumación de éste, mostrado mediante un logradísimo juego de sombras...

J. A.

Tabú
Friedrich W. Murnau (Tabu, 1930)

Ficha técnica
Tabu, 1930. **Director**: Friedrich Wilhelm Murnau y Robert J. Flaherty. **Producción**: F. W. Murnau. **Argumento**: R. J. Flaherty. **Guión**. R. J. Flaherty y F. W. Murnau. **Fotografía**: Floyd Crosby y R. J. Flaherty. **Música**: Hugo Riesenfeld.
Intérpretes: Matahi, Reri, Hitu, Jean, Jules, Kong Ah.

Ya desde sus mejores años en el cine alemán, Murnau había expresado repetidas veces su obsesión por rodar alguna vez una película en la que aplicase todas las innovaciones técnicas que había ido "descubriendo" en sus films, pero rodada íntegramente en escenarios naturales (¿intentos de emular a ese otro gran innovador que fue Viktor Sjöstrom?). Tendría que esperar al final de su carrera, ya en Estados Unidos. Con el dinero que había logrado en Hollywood con sus tres anteriores filmes americanos, se embarcó con Robert Flaherty, el realizador que transformó el documentalismo clásico, con filmes como **Nanuk, el esquimal** y **Moana**, hacia Tahití y Bora-Bora. Juntos comenzaron así un trabajo de dieciocho meses, en los que no faltaron las discrepancias entre dos grandes directores, de estilos muy diferentes. Flaherty era el etnógrafo, documentalista y hombre de acción; Murnau, el cineasta refinado y lírico, siempre presto a traspasar los límites de la técnica cinematográfica. Era el enfrentamiento entre lo objetivo y prosaico, por un lado, y el subjetivismo y la poesía, por otro. Y Flaherty tuvo que ceder, limitándose, además de a ser autor del argumento, a colaborar con el guión y la dirección. El auténtico realizador y productor de **Tabú** es pues, F. W. Murnau.

Argumento

En una pequeña isla maorí, los jóvenes Reri y Matahi se aman. Son la pareja ideal. El (Matahi) es el más hábil pescador de la isla; ella (Reri), la más bella. Pero entre ambos se interpone el viejo Hitu, el hechicero, que decide consagrar a Reri a los dioses de la tribu, por lo que la muchacha es declarada tabú para los hombres. Los dos jóvenes se rebelan ante esta decisión y huyen a una isla cercana, donde consiguen vivir felices hasta que reaparece el propio Hitu, que les ha seguido hasta allí. Nuevos intentos de huir se ven frenados por las amenazas del viejo hechicero, que desembocarán en la inevitable tragedia final.

Tabú es, en definitiva, una gran tragedia. Toda la ternura y la fuerza lírica de Murnau se ponen al servicio de una historia de amor que ha de enfrentarse al insalvable destino que perseguirá a los amantes hasta destruirlos. En una lectura dualista, la pureza del amor romántico entre Reri y Matahi se enfrenta a las fuerzas oscuras y represoras representadas por el hechicero Hitu. Murnau debió sentirse orgulloso de este film (llegó a afirmar que se trataba de su mejor película) de una extraordinaria belleza, donde la fotografía, en la que también participó el propio Flaherty, sabe captar la indescriptible luz de las islas, su atmósfera pesada y húmeda y la enorme variedad cromática de sus verdes. Para esto último, Murnau experimentó con nuevas películas para intentar -recuérdese que hablamos de un film en blanco y negro- captar sus infinitos matices. Es el marco perfecto para realizar una obra sensual, en la que el erotismo es una presencia constante de principio a fin. El baile entre los jóvenes amantes, con sus cuerpos semidesnudos evitando contactos explícitos, desbordando sensualidad, es una buena prueba de ello.

Murnau no llegó a ver estrenada su película. Un accidente de coche acabó con él. Las malas lenguas aseguraron que la causa fueron las caricias a su joven y apuesto chófer filipino. No faltó quien afirmó que se trató del castigo de los dioses por haber violado durante el rodaje de la película algunos de los parajes que los indígenas de Bora-Bora consideraban *tabú*.

J. A.

Extasis
Gustav Machaty (Ekstase, 1933)

Ficha técnica
Ekstase, symphonie der liebe, Checoslovaquia, 1933. **Dirección y guión**: Gustav Machaty.
Intérpretes: Hedy Kiesler (Hedy Lamarr), Zvenimir Rogoz, Leopold Kramer, Aribert Mog.

Argumento

El film gira en torno a Eva (Hedy Lamarr), una joven que se casa con un hombre mayor, que en la noche de bodas se queda dormido en lugar de cumplir con sus deberes maritales. La impotencia de su marido Emile lleva a Eva a huir de su lado y volver al campo, a casa de su familia. Tras un paseo a caballo, Eva decide bañarse en un lago. Su yegua huye y un joven y apuesto ingeniero la devuelve junto a ella. Es entonces cuando Eva, desnuda, se oculta entre los árboles, en una escena que hoy aparece como más que moderada. No obstante, la película está llena de metáforas sexuales bastante más atrevidas, como la escena en que Eva y su joven ingeniero hacen el amor en una cabaña. El rostro de placer de Eva y su encadenamiento con el collar que se rompe y derrama las cuentas que caen al suelo son más que significativos. Asimismo, habría que mencionar la escena entre la yegua en celo y el caballo. Cuando el marido llega a buscar a su mujer y pedirle que vuelva con él, Eva tendrá que enfrentarse a un dilema: el éxtasis de una noche o el deber de sumisión al matrimonio.

Si no fuese por el desnudo, por lo demás modosito y jaspeado de verde bosque, de la protagonista Hedy Kiesler (cuya posterior condición de *sex-simbol* en el cine norteamericano bajo el nombre de Hedy Lamarr, da un valor añadido al citado desnudo), **Extasis** sería seguramente hoy una película olvidada, lejos del carácter mítico que se le concede dentro de la historia del cine erótico. Y no es que se trate de un film mediocre. Por el contrario, es sin duda la mejor película de Gustav Machaty, un checoslovaco fuertemente influenciado por el vecino cine alemán de la década anterior (el Expresionismo de los años veinte) y por el cine americano de Griffith y von Stroheim, con los que trabajó como ayudante en USA durante cuatro años. Machaty, que había ya hecho una incursión en el cine erótico con la interesante **Erotikon** (1929), se atreve en **Extasis** (1933) a romper con un tabú hasta entonces siempre respetado por el cine *serio*: el desnudo.

Hasta ese momento, el desnudo en el cine había quedado reservado para películas pornográficas que se exhibían en proyecciones privadas de clubs masculinos de todo tipo (las conocidas como *smokers*) y que tuvieron su auge en los años veinte y treinta. La extensión de estas proyecciones a domicilios particulares (con la consiguiente aparición de la mujer como espectadora) debido a la eclosión de los proyectores de 16 mm. tras la Segunda Guerra Mundial, fue el primer paso para que el cine comercial fuese admitiendo poco a poco una situación ya relativamente generalizada de hecho. Tras el hito de los desnudos parciales de la nadadora y bailarina Annette Kellerman en las películas de Herbert Brenon **Daughter of the Gods** (1914) y **Neptune's Daughter** (1916), vinieron tibias muestras epidérmicas, camufladas en grandes escenas de masas o en tomas en las que el sujeto del desnudo se veía (?) lejano y muchas veces desenfocado. Una notable excepción eran los desnudos protagonizados por muchachas de exóticas civilizaciones, en películas realizadas con maneras documentales y amparadas en su valor etnológico.

En este contexto hay que situar **Extasis**, donde, como queda dicho, Machaty utiliza el desnudo de su protagonista con una osadía desconocida hasta la época.

Película muy elaborada, de gran fuerza visual -todavía deudora del énfasis de la fotografía del cine mudo- y con escasos diálogos, obtuvo un premio en el Festival de Venecia de 1934. Su comercialización sufrió todo tipo de avatares, siendo prohibida en muchos países. Mientras en Nueva York era estrenada en 1937, los cines londinenses no la exhibieron hasta 1950.

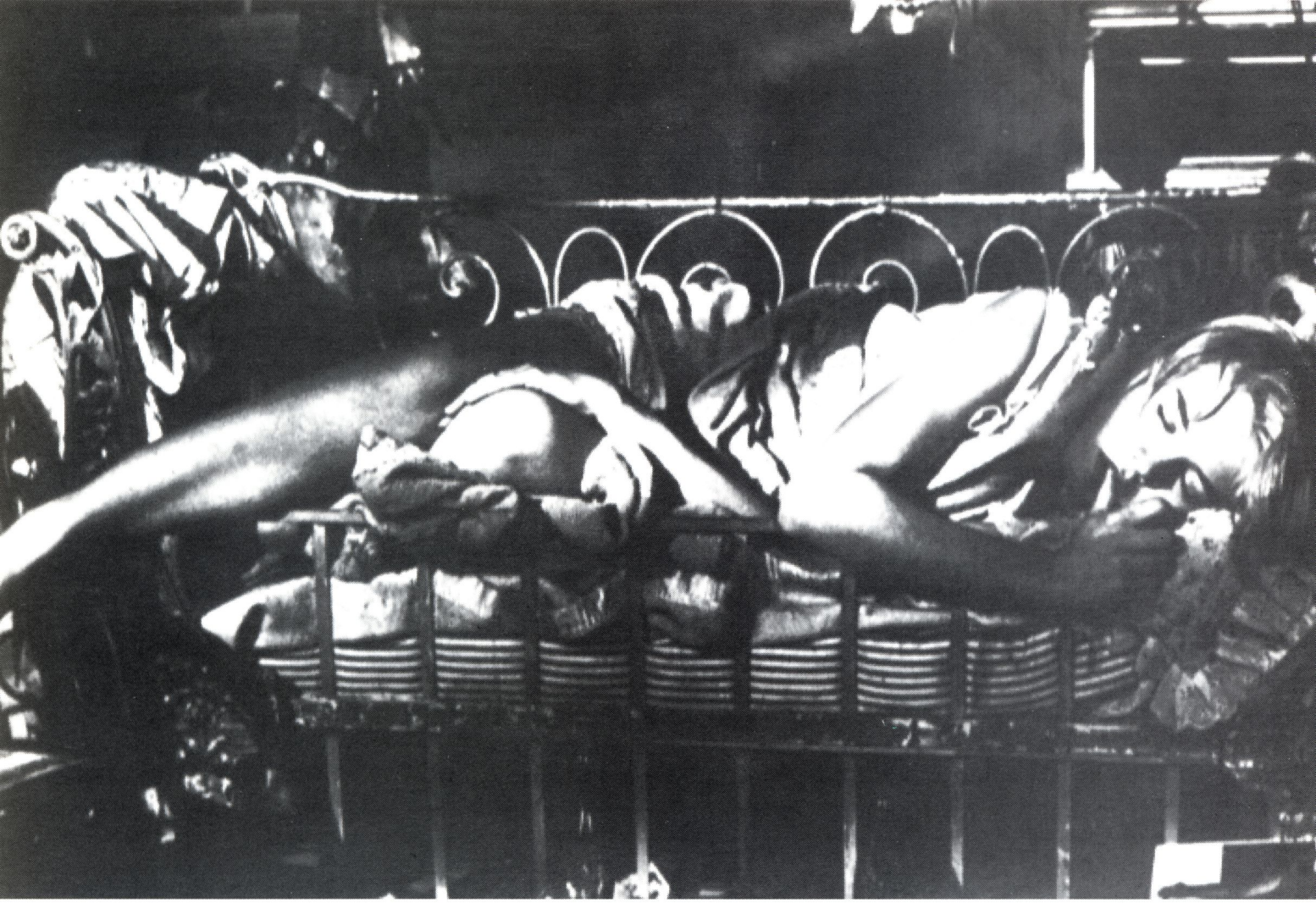
J. A.

Baby Doll
Elia Kazan (Baby Doll, 1956)

Ficha técnica
Baby Doll, 1956. **Director**: Elia Kazan. **Producción**: Forrest E. Johnston. **Guión**: Tennessee Williams y Elia Kazan, basado en las obras del primero *"27 Wagons Full of Cotton"* y *"The Unsatisfactory Supper"*. **Fotografía**: Boris Kaufman. **Montaje**: Gene Milford. **Música**: Kenyon Hopkins. **Vestuario**: Anna Hill Johnstone. **Sonido**: Edward J. Johnstone.
Intérpretes: Carrol Baker, Karl Malden, Eli Wallach, Mildred Dunnock, Lonny Chapman, Eades Hogue, Noah Williamson, Jimmy Williams, John Stuart Dudley, Madeleine Sherwood.

Argumento
La acción comienza la víspera de que Baby Doll (Carrol Baker) cumpla 20 años. Su marido, Archie Lee (Karl Malden) había prometido al padre de la muchacha que no consumaría el matrimonio hasta que Baby Doll cumpliese precisamente 20 años. La llegada de la edad pactada coincide con los enfrentamientos entre Archie Lee y Silva Vacarro (Eli Wallach). El primero quema la desmotadora de algodón del segundo, por lo que éste decide que su venganza será seducir a la virginal Baby Doll. A partir de ese momento un ambiente asfixiante (tan propio de Tennessee Williams, autor de guión y argumento) presidirá las relaciones de este insólito triángulo.

Aunque ya en 1952 Elia Kazan y Tennessee Williams comenzaron a madurar el proyecto que luego sería **Baby Doll**, la película no se hizo hasta 1956. En la filmografía de Kazan se sitúa inmediatamente después de dos de sus mejores películas, **La ley del silencio** y **Al este del edén**. Se trata de la segunda colaboración entre el director turco-norteamericano y el dramaturgo de la sordidez y la desesperanza, tras la versión de **Un tranvía llamado deseo**. La película vio frenadas sus expectativas económicas ante las contundentes denuncias de la Iglesia Católica americana, lo que le colocaron inmediatamente una aureola de escándalo que, visto hoy, resulta a todas luces excesiva. El cardenal Spellman lanzó contra ella toda la oratoria de que era capaz desde su púlpito de la catedral de Saint-Patrick, la Legión Católica para la Decencia le dio una calificación moral altamente reprobatoria y a la puerta de los cines fueron enviados sacerdotes que tomaban nota de aquellos de sus fieles que asistían a las proyecciones de la película. El origen de esta histeria eclesial está precisamente en uno de los grandes



aciertos de **Baby Doll**, a saber, todo ese cúmulo de expectativas eróticas nunca realizadas, pero que crean un clima de erotismo oculto que, aún rehuyendo todo elemento explícito, está presente en toda la cinta. El propio Elia Kazan describe así este clima, al comentar una escena clave de la película: *"Cuando Silva está acostado en la cuna y ella le arropa, hay un fundido. Luego volvemos a encontrarlos, él profundamente dormido y ella sentada a los pies de la cuna. Lo que ha sucedido está esencialmente desprovisto de importancia..., pero tanto se dijo a propósito de su dedo metido en la boca, que algunas personas han supuesto que ella estaba sobre él durante el fundido, o que algún acto sexual evidente se había llevado a cabo"*. Es ese dejar volar la imaginación erótica del espectador lo que debió provocar las iras de la Iglesia y conectar felizmente con la idea que Kazan tenía del erotismo: *"Para mí, lo que es erótico es la persecución amorosa. Pero enseñar el acto en sí, eso no es erótico. Lo erótico es: ¿la conseguirá o no? Y ella, ¿lo conseguirá o no? Y cómo les hace comportarse esto. El despertar del deseo es erótico, al igual que la presencia del deseo antes de que sea satisfecho"*.

Las dos piezas cortas tomadas como argumento, *"27 Wagons Full of Cotton"* y *"The Unsatisfactory Supper"*, centran su acción en el Sur. Un Sur decadente, de grandes mansiones camino de la ruina, donde las nuevas empresas cuestionan un sistema económico sin futuro, los negros se ríen del antaño todopoderoso hombre blanco y los jóvenes de raza blanca intentan buscar una nueva identidad. Todo esto en permanente conflicto con los viejos valores, aún en el corazón de los nostálgicos. A pesar de esa sordidez tan de Williams, el humor no está ausente en **Baby Doll**, hasta el punto de que Kazan afirma que *"combina la comedia y la significación social, la pasión y la farsa. Creo que se la podía llamar comedia negra"*. Por otro lado, Kazan da a esta película una estética más específicamente cinematográfica que a **Un tranvía llamado deseo**, donde no escondía su carácter de filmación de una obra teatral. En **Baby Doll** mezcla elementos realistas con otros fantásticos, en una combinación que acentúa su clima inquietante. A pesar de los defectos que le reconocía, Kazan prefería esta segunda colaboración con Williams a la de **Un tranvía...** De gran ayuda para este clima es el trabajo con los actores. Provenientes todos del *Actor's Studio*, su trabajo de distanciamiento con sus papeles es, en todos los casos, afortunado. Tanto Karl Malden y Eli Wallach (en un papel que en principio fue propuesto a Marlon Brando) como la debutante Carrol Baker, bordan sus papeles.

P. M.

El extraño viaje
Fernando Fernán Gómez (1964)

Ficha técnica
El extraño viaje, 1964. **Director**: Fernando Fernán Gómez. **Producción**: José López Moreno y Francisco Molero. **Guión**: Pedro Beltrán, Manuel Ruiz Castillo y Fernando Fernán Gómez, según un argumento de Luis García Berlanga. **Fotografía**: José F. Aguayo. **Montaje**: Rosa Salgado. **Música**: Critóbal Halffter. **Decorados**: Sigfrido Burman. **Ayudante de dirección**: Juan Esterlich. **Operador**: Hans Burman.
Intérpretes: Carlos Larrañaga, Tota Alba, Lina Canalejas, Rafaela Aparicio, Jesús Franco, Luis Marín, María Luisa Ponte, Sara Lezana, Joaquín Roa, Xan Das Bolas.

Argumento
También conocida como ***El crimen de Mazarrón****, su acción transcurre en un pequeño pueblo del interior y está protagonizada por una solterona rica y reprimida, sus dos hermanos apocados y víctimas del despotismo de la otra, un guapo músico ambulante que rezuma cinismo y un homicidio involuntario que no aprovecha a nadie. En el colmo del esperpento, presente a lo largo de toda la película, ésta concluye con uno de los finales más negros y duros de la historia de la comedia española.*

En la cada vez más necesaria y urgente revisión crítica del cine español, desde los años 40 en adelante, que ahora con una mayor perspectiva temporal y con menos condicionamientos históricos nos permite deshacer equívocos y reconsiderar muchos lugares comunes y tópicos dados por ciertos en el cine nacional, habremos de asistir, sin duda, a la revalorización del trabajo como director de Fernando Fernán Gómez, aún hoy no unánimemente reconocido y, en cualquier caso, injustamente ensombrecido por los nombres de los directores oficialmente proclamados como los maestros: Buñuel, Bardem, Berlanga.

Bien es cierto que en el *curriculum* como director del polifacético Fernán Gómez hay demasiadas comedietas insulsas, demasiadas adaptaciones teatrales sin interés, pero también hay algunas de las películas más interesantes y mordaces del momento (**La vida por delante**, **La vida alrededor**) y obras auténticamente excepcionales dentro del panorama del cine patrio (**El mundo sigue**, **El extraño viaje**, **El viaje a ninguna parte**).

El extraño viaje es una de las escasas obras maestras indiscutibles que ha dado el cine en España. Bien conocidos son los problemas que han acompañado a esta película desde su inicio y que han hecho de ella el prototipo de *"film maldito"*. Las dificultades durante su realización continuaron después y trancurrieron varios años desde que fue terminada hasta que pudo ser exhibida, sólo en algunas ciudades y como complemento en programas dobles de cine de barrio.

Pero lo insólito de la obra, su lucidez y su ferocidad, la han ido colocando en el puesto de honor que sin ninguna duda le corresponde. Fernán Gómez se atrevió en ella a levantar la alfombra y mirar la suciedad escondida en la España oficialmente feliz, optimista y risueña de los años 60. Y lo hizo con una inteligencia y un desparpajo inauditos. En un film enormemente divertido aunque profundamente pesimista. Una tragicomedia en el sentido estricto. Un pueblo de la España profunda y los habitantes del mismo. Una galería de personajes sólo comparables al mejor Berlanga. Las comadres guardianas de la moralidad pública, los reprimidos machos asediando a la *"maciza"* local, la buena chica de la mercería..., miseria, represión, sordidez.

Y en la plaza, el caserón de los ricos del pueblo, tres hermanos solterones, dignos, distantes. Todo está en orden. Pero, cuando Fernán Gómez nos hace mirar detrás de los visillos, lo que vemos es tan terrible como escacharrante. El esperpento en su estado puro. La severa y dictatorial hermana mayor tiene reuniones nocturnas con su *gigolo*, en las que éste, el guaperas ligón, con novia formal en el pueblo, se disfraza con sugerentes prendas íntimas femeninas para mayor deleite de la respetable dama. Los otros dos hermanos, infantiloides, tiranizados por la hermana mayor, con una relación levemente incestuosa entre ellos, llegarán incluso al asesinato de su opresora para entregarse después a una orgía de gula y juegos, antes de utilizar el cadáver de su víctima para mejorar el vino de sus bodegas... Un mundo terrible, donde no queda títere con cabeza, de un pesimismo y una falta de esperanzas radicales.

La película, con una eficacia y una economía narrativa envidiables, apoyándose en un impecable trabajo interpretativo (donde Rafaela Aparicio y Tota Alba están literalmente geniales), ofrece infinitos detalles magistrales y es, en su conjunto, uno de los más ajustados retratos que cualquier expresión artística haya ofrecido de la otra cara de la España oficial, la cara oculta, la de la sordidez, la represión y la crueldad. La España eternamente negra, negra como el carbón.

J. Aparicio

El sexo que habla
Frédéric Lansac (Le sexe qui parle, 1975)

Ficha técnica
Le sexe qui parle, 1975. **Dirección, guión y realización**: Frédéric Lansac. **Producción**: Francis Leroi (Cinéma Plus). **Intérpretes**: Penelope Lamour, Neal Hortzs, Sylvia Bourdon, Béatrice Harnois, Helen Coupey, Vicky Messica.

Hablan los de abajo

Todos sabemos que nuestra conciencia nos habla, al igual que nuestro cuerpo y muy particularmente nuestro sexo. Esa raja que se abre y se cierra, ese trozo de carne y piel que cuando funciona se alarga o ese agujero que se dilata, desean en silencio. Vamos más o menos bandeándonos por la vida porque, aunque nosotros podemos oírnos, los demás sólo pueden sospechar, pero jamás estarán seguros de esos pecadillos que cometen nuestros apetitos. Pero, ¿y si un día nuestra conciencia, nuestras malas intenciones tuvieran una voz audible, o si nuestro sexo comenzara a gritar?

Argumento

Cierto día, el coño de Joëlle se pone a hablar y a contar su pasado. Y así cuenta cómo era acariciado por su padre a los trece años y después vino el vigilante del liceo, su pinocho de madera, etc. Además, el sexo suelta obscenidades en público, insulta a todos los malos, elogia a los buenos y lanza proposiciones deshonestas con su voz chillona y nasal...

Esta hipótesis, que se presta a la reflexión moral y también al humorismo libertino, no es nueva. Ya Diderot en 1746 en su novela *"Les bijoux indiscretes"*, cuenta las confidencias que los coños parlanchines de ciertas damas hacen a una *chaise-longue*, que es toda oídos. En nuestros días, Alberto Moravia ha escrito un libro titulado *"Lo mío y yo"*, que ha sido recientemente llevado al cine por la directora alemana, emigrada a Hollywood, Doris Dörrie, conocida entre nosotros por su primera película, **Hombres, hombres**. En este caso es el pene de un ejecutivo el que se pone a protestar de forma impertinente ante la rutina matrimonial. Algo parecido, esta vez en clave femenina, le sucede a la protagonista de este **El sexo que habla**. Pero lo que en el film **Lo mío y yo** queda velado y solamente insinuado, en **El sexo que habla** se hace agresivamente explícito. Aquella quiere ser *soft*, aquí todo se nos pone *hard*; lo que perdemos en refinamiento artístico o sutileza, aquí lo ganamos en simpatía, descaro y excitación. El coño de la protagonista ha decidido que ya está bien de tanto marido pedorro y que quiere salir a correr mundo,mejor dicho, a *correrse* por el mundo. ¿Qué mejor comienzo que lo hasta entonces nunca probado: otra mujer, dos hombres, uno a proa y otro a popa?..., y sigan imaginándose cosas. El ultrajado marido decide cerrar la boca, es decir, el coño de su mujer, con el instrumento que parece naturalmente más adecuado. Nuevo exorcista, ahora sin sotana, digo más, sin ropa alguna, enarbolando su rabo en lugar del hisopo se lanza a su conjuro con éxito para ella. Para él, sin embargo..., no se lo pierda... ¡Quiero follar!

La película, realizada por Frédéric Lansac e interpretada por Penelope Lamour, Sylvia Bourdon y Neal Hortzs, ganó el primer premio del *Festival Pornográfico de París*. El film resultó un tal éxito que la segunda parte no se hizo esperar, pero ahora con intérpretes distintos, aunque con el mismo título y un dos por delante.

S. T.

El Edén y el después
Alain Robbe-Grillet (L'Eden et après, 1970)

Ficha técnica
L'Eden et après, 1970. **Guión y dirección**: Alain Robbe-Grillet. **Director de fotografía**: Igor Luther. **Duración**: 111 minutos.
Intérpretes: Catherine Jourdan, Pierre Zimmer, Richard Leduc, Loraine Rainer, Sylvain Cortay, Juraj Kukura, Yarmila Koleniçova, Josef Kroner, Catherine Robbe-Grillet.

Argumento
El robo de un importante cuadro en el domicilio de una joven estudiante significará para ésta un radical cambio en su monótona existencia.

Si Alain Robbe-Grillet fue considerado como uno de los más interesantes y personales escritores de la denominada *"nueva generación francesa"* es porque, tempranamente, devendrá en el principal teórico, a la par que máximo exponente (como novelista) de la corriente literaria conocida como *"Nouveau Roman"*. Dicha tendencia -y a través de su *"escuela de la mirada"*- preconizaba una técnica literaria en la que la exhaustiva descripción de acciones y objetos -externos a los propios personajes protagonistas- crease un mundo nuevo e irreal y todo él "vaciado" de sentimientos y/o intenciones. Así, el propio texto se convierte en el lugar de la experiencia: *"El Nouveau Roman pone todo en situación y en situación de texto, en la novela es donde ocurre «realmente» todo, no hay nada fuera"*.

Decidido experimentalista, Robbe-Grillet aplica sus teorías literarias a la cinematografía cuando, en 1961 y a petición del director Alain Resnais, escribe para éste el guión de su segunda película y extraordinaria obra maestra: **El año pasado en Marienbad**.

Dos años más tarde, Robbe-Grillet dirigirá su primer film como realizador (**L'inmortelle**), al que seguirán -todos ellos rodados en blanco y negro- **Trans-europ-express** (1966) y **L'homme qui ment** (1968), hasta realizar -en 1971- su primera película en color: **L'Eden et après**.

Si anteriormente aludíamos al carácter experimentalista en la obra de Robbe-Grillet (*"la obra es la película y el guión, un pre-texto"*), **L'Eden et après** es un film emblemático en ese sentido. Ya originalmente no se parte de un guión previo a la filmación (1), sino que es durante el propio rodaje donde se organiza y construye aquél. Cuando fueron contratados los actores, éstos no sabían cuál iba a ser su papel, ya que Robbe-Grillet pretendía que fuese creándose la película a partir del propio trabajo, opiniones e ideas de los intérpretes: *"La idea base de **L'Eden et après** era que sirviera como generadora de un relato con una forma lo más hostil posible a la idea de relato; la forma lo más hostil posible a la continuidad, a la causalidad del relato es, evidentemente, la serie. Lo que caracteriza a la sucesión de acontecimientos en un relato cronológico es el encadenarse causal de los acontecimientos, ligados unos a otros por una especie de jerarquía"*.

Asimismo -y en este carácter experimentalista que impregna a todo el film-, la serialidad que estructura la construcción del relato (doce temas para diez series), viene inspirada -por un lado- en la música atonal de Schönberg (*"al igual que en música, donde las series schönbergianas son la supresión misma de toda idea de tonalidad, de forma que ya no hay dominante ni tónica, la serialidad en el relato será el tratamiento de cierto número de temas de exacta igualdad"*) (2) como -por otro lado- en la pintura de Mondrian (*"**L'Eden** tiene una construcción ampliamente fundamentada en la idea de pintura: es la composición pictórica la que organiza las masas, los volúmenes y los colores más o menos inspirados de una realidad exterior"*).

Será en las secuencias rodadas en Túnez, donde quedará patente la admiración de Robbe-Grillet por Mondrian, al resaltar el contraste cromático entre blancos y azules naturales y, periódicamente, el rojo, también natural (3). Asimismo, los paneles traslúcidos que decoran el bar *"L'Eden"* -montados sobre raíles para adaptarlos a la intencionalidad del momento en cada secuencia- son réplica de diversos lienzos de Mondrian.

El erotismo -tema capital en toda la obra de Robbe-Grillet- es el auténtico *leit-motiv* narrativo del film. Presentado distanciadamente, incluso *"cool"*, se nos muestra más como goce estético que como placer sexual. Así, esa complacencia en los rostros (femeninos y/o masculinos) encuadrados en largos y primerísimos planos, al igual que la fragmentación a que somete el cuerpo humano, aboca antes en la serenidad que en la compulsión, en el estatismo que en la crispación.

No obstante, Robbe-Grillet intercala frecuentes planos, cuando no secuencias enteras, de clara matriz surrealista (4) que -sólo aparentemente- distorsionan esa lineal placidez, pues su finalidad es mostrar esa *otra cara* de la sexualidad que, casi sin secreto, pugna desde su constante latencia en ser pasión (sado-masoquismo, lesbianismo...) y situando metafóricamente en Africa, el lugar del encuentro con nuestro *otro* (*"Africa es lo otro"*, dice un personaje), a través del periplo de la protagonista que será, a la par que aventurero, mayormente existencial.

Efectivamente, partiendo de una cotidianidad banal (*"En nuestra vida estudiosa y aburrida nunca pasa nada"*, dirá la protagonista) y mediante una trama policíaca, Robbe-Grillet va construyendo -fría y distanciadamente, como ya apuntábamos- un film que es, en definitiva, el relato de los sucesivos enfrentamientos de una mujer con ella misma, con sus propias *"fuerzas interiores"*, *"otras"*, en la búsqueda (ignorada) de su identidad sexual. Búsqueda que hallará su (ambigua) resolución en las palabras finales de la protagonista: *"Hallé* (en Africa) *lo que ignoraba..."*.

X. P.

NOTAS

(1) Unicamente las secuencias rodadas en el café *"L'Eden"* fueron escritas previamente a su filmación.

(2) A señalar la secuencia en que los estudiantes improvisan una orquesta utilizando objetos cotidianos como instrumentos musicales, transgrediendo así el valor social del objeto, tanto en sus funciones como en su significado, a la par que plantea un debate sobre *nuestro* concepto de música.

(3) A remarcar por su gran plasticidad cromática, además de su clara referencia mítico-sexual, la hermosa secuencia del baile nocturno en la playa africana.

(4) La profusa utilización de cierta simbología surrealista a fin de denotar y/o significar a *"lo Otro"*, es notoria a lo largo del film: asociación Amor (escenas sexuales)-Muerte (sangre, virados en rojo), la inserción de planos en los que aparecen objetos indefectiblemente fálicos y amenazantes (cañerías, árboles), cuando no puntiagudos y/o cortantes (cuchillos, cristales rotos). Así mismo, todas estas inserciones se nos muestran arropadas en una densa atmósfera onírica (= surreal).

Vinieron de dentro de...
David Cronenberg (They Came from Within, 1975)

Ficha técnica
They Came from Within, 1975. **Guión y dirección**: David Cronenberg. **Producción**: Ivan Reitman.
Intérpretes: Paul Hampton, Joe Silver, Lynn Lowry, Alan Migicovsky, Susan Petrie, Barbara Steele.

Las metamorfosis del cuerpo

David Cronenberg es un canadiense nacido en 1943. Sus primeros estudios no fueron literarios, pese a sus tempranas aficiones, demostradas entre otras ocasiones en la realización de los guiones de la mayoría de sus películas; quizá influido por la terrible enfermedad que padecía su padre, se interesó por la bioquímica. Fue durante su formación en esa carrera científica cuando se fue apasionando más y más por el cine, tal como otros grandes creadores de su generación que llegaron a figuras del séptimo arte sin haber pisado nunca una escuela cinematográfica. Su primera incursión como director es un corto de siete minutos de duración, titulado **Transfer**, que cuenta la historia de un psiquiatra hostigado por un paciente que considera que la relación que mantiene con su médico es la única que ha poseído en su vida. En su segundo cortometraje, **From the Drain**, dos personajes completamente vestidos discuten dentro de una bañera vacía sobre una hipotética guerra química y el posible fin del mundo que acarrearía. De repente, una horripilante serpiente aparece por el agujero del sumidero y estrangula a uno de los contertulios. El planteamiento de este curioso film de catorce minutos de duración, la primera expresión casi madura del posterior talento de Cronenberg, recuerda -por su horror vagamente sexualizado- las apariciones viscosas de **They Came from Within**. Este film, el verdadero comienzo de sus largometrajes, abunda en títulos, pues además del citado también ha sido presentado como **Shivers** y **Parasite Murders**, por no mencionar otras variaciones francesas (en España, por una vez, nos hemos atenido al literal **Vinieron de dentro de...**, no demasiado gramatical ni correcto, por otro lado). La productora que respalda la película de Cronenberg no sólo fabricaba series B, sino también películas porno. Recordemos que el film es de 1976, época en la que se produce una gran liberación en las pantallas, teniendo el cine de terror y fantástico, siempre muy cargado de erotismo, que competir con el cine pornográfico. Lo uno y lo otro hace que nos encontremos ante un film de una explicitud sexual y narrativa incomparablemente mayor que el de cualquiera de los posteriores filmes del director canadiense. Sin embargo, Cronenberg ha sostenido siempre que hizo exactamente el tipo de películas que se había propuesto, sin condicionamientos de ningún tipo.

Argumento

Unos parásitos parecidos a limacos, creados por un científico pasablemente demente que es una de sus primeras víctimas, se introducen en el interior de los cuerpos humanos por el primer orificio que pillan y provocan un inagotable deseo sexual. Los acontecimientos ocurren en un impersonal bloque de apartamentos, una colmena cuyas abejas se van convirtiendo en zánganos eróticos y avispas insaciables, lo que da lugar a todo tipo de combinaciones amorosas.

Uno de los atractivos de la película es la presencia en el *cast* de Barbara Steele, musa incomparable del horror erótico contemporáneo. Cuando protagonizó esta película estaba en sus treinta y tantos años, se había casado con un respetado guionista americano y ya era madre. Su interpretación como ardiente lesbiana, tras haber sufrido el asalto por la zona más íntima de su anatomía del fálico limaco, gustó tanto a Cronenberg que éste se pasó toda la película intentando convencerla para que apareciera siempre con el mínimo de ropa posible. La recién casada, acostumbrada de antiguo a soportar asaltos de vampiros, se negó con firmeza y rotundidad. **Vinieron de dentro de...**, aunque no sea una de las mejores obras de su autor es, sin embargo, una de las más cachondas y divertidas, y fue un gran éxito en su día. Además, preludia muchos de los temas que luego desarrollará este director. Esos burgueses asaltados en su impersonal bloque de apartamentos por los parásitos del deseo son plenamente cronenbergianos. Se ha dicho que la carne es débil, pero en las películas del director canadiense puede ser lo más fuerte y peligroso de todo.

En su magnífico libro *"Dark Romance"*, David J. Hogan resume así los resultados obtenidos por Cronenberg en **Vinieron de dentro de...**, con palabras que -más o menos matizadas- sirven para calificar toda la obra posterior del director: *"Uniendo el horror de los parásitos con las funciones cotidianas del cuerpo, tales como el sexo y la acción de comer, Cronenberg crea una viva pesadilla de horror* ***orgánico****. A diferencia del tradicional enfoque del horror que crea un espanto externalizado sobre el cuerpo de la víctima, el punto de vista de Cronenberg explora las peculiares miserias que pueden ser generadas desde el* ***interior*** *del cuerpo de las víctimas"*. Son estos los aspectos que han marcado uno de los lados de la ambivalencia con la que el director es considerado por los críticos y periodistas: por un lado, cierta repugnancia y hasta rechazo por el tono *visceral* de sus historias, pero por el otro, un respeto de "alta calidad" ante un cineasta que cita en sus entrevistas a Aristóteles o Descartes sin que se le mueva un pelo del flequillo... *"Cuando se me pregunta por qué hago películas de terror, inmediatamente me refiero a Aristóteles y a su teoría de la catarsis como justificación para la tragedia e incluso de la comedia. Para mí, las películas de terror son películas de confrontación, no simples diversiones y nada más, pues en las películas de horror se abordan cosas que uno no quisiera realmente afrontar, pero que de hecho se encuentran por fin, de una manera segura y como medio en sueños. Estoy hablando de vejez, muerte, separación, etc."*.

S. T.

Intercambio de parejas frente al mar
Gonzalo García Pelayo (1979)

Ficha técnica
Dirección: Gonzalo García Pelayo. **Guión y argumento**: José Mª Vaz de Soto. **Fotografía**: José Enrique Izquierdo. **Música**: Popular.
Intérpretes: Miguel Angel Iglesias, Rosa Avila, Javier García Pelayo, Agata Martín, Ana Bernal, José Grau.

Argumento
Como el propio García Pelayo declara en una entrevista, ya desde el título el argumento no deja lugar a dudas: "Explicaba claramente *-declara García Pelayo-* lo que el público iba a ver, pues llevaba lo de intercambio de parejas. Era una película clasificada S hecha con una estética hard de cámara fija e iluminación clara. Era una anti-Emmanuelle". *Efectivamente, estamos en Andalucía en los años 70. Un grupo de parejas en crisis acude a la finca de un sexólogo, al borde del mar, para practicar una curiosa terapia: el swinging. Nada más lógico que una historia así desemboque en ese "cachondeo final".*

En 1976 irrumpía en el cine español un curioso realizador que, pese a los años trancurridos desde entonces y de los varios largometrajes dirigidos, no ha conseguido que su cine llegue a tener el reconocimiento que debería. Gonzalo García Pelayo se había dedicado hasta entonces a ejercer de lo que en aquellos años se llamaba *disc-jockey* (término hoy reservado a los pincha-discos de discoteca) en diversas emisoras de radio y en televisión, donde dirigió un programa con Moncho Alpuente. Desde esa primera película (**Manuela**) confirmaba lo que años después afirmaría en una entrevista: *"el motor completo de mi vida es la fuerza del deseo... Creo que en el cine el sexo tiene mucho campo para ser tratado"*. Habría que recordar que nos encontramos a muy poco tiempo de la muerte del general Franco y las trenkas forradas de panfletos comenzaban poco a poco a dejar de ser un lastre. Y así desprotegido, García Pelayo se lanzó a hacer un cine marcado por un erotismo directo y sin remilgos, invariablemente ubicado en tierras andaluzas. Si **Manuela** fue un intento fallido, pese al personaje interpretado por Charo López, de una gran fuerza erótica, su *Trilogía* andaluza posterior se convirtió en un muy serio intento de buscar la identidad de un pueblo acorralado por clichés y convertido en involuntario abanderado del nacional-folklorismo. **Vivir en Sevilla** (1978), **Intercambio de parejas frente al mar** (1979) y **Corridas de alegría** (1981) pretenden rescatar la otra Andalucía, la cotidiana, plagada de personajes desarraigados y siempre empapada de luz, olor, color, calor. Con un estilo directo y bajos presupuestos, García Pelayo crea un cine fuertemente sensual, donde, como escribía Carlos Balagué, *"el sexo es mostrado con total franqueza, sin gasas ni velos, algo a lo que no nos tienen muy acostumbrados los erotómanos en este país"*.

Aunque **Frente al mar** partía de un guión bastante estructurado, en comparación con sus otras películas, no deja hoy de resentirse de su tendencia a la improvisación y de la utilización del sonido directo (influencias del *cinéma-verité* francés y de cineastas como Jean-Luc Godard), reverso de la frescura que destila y que explica el propio García Pelayo: *"Prefiero el actor que el personaje que está interpretando. Eso creo que da vida... Por ejemplo, el cachondeo final que se arma en* ***Frente al mar*** *no es reproducible. Yo suelo dejar la cámara rodando cuando el actor cree que ha terminado. Luego, el montaje decide. Naturalmente, con este sistema se encuentran cosas"*. La película se exhibió con la etiqueta S, lo que hizo que un determinado sector de la crítica no se molestase siquiera en tenerla en cuenta, y en general esto resultase un lastre a la hora de reconocer sus méritos.

J. A.

El *hard core* no clandestino

José Luis REBORDINOS

1.- La prehistoria del cine pornográfico no clandestino

Se podría considerar 1959 un año clave en la larga marcha por conquistar el derecho a la representación del desnudo en la pantalla. Si ya en 1958 Louis Malle, en su película **Los amantes** (**Les amants**, 1958), mostró en un primer plano del rostro de Jeanne Moreau el placer sexual, al año siguiente Russ Meyer, con **The inmoral Mr. Teas** (1959), iba a crear un nuevo subgénero, el *nudie*, que se convertiría en el punto de arranque que años más tarde llevaría a la consolidación del porno blando (*soft core*).

El *nudie* aportaba, frente a las películas naturistas norteamericanas y sus variantes europeas sobre educación sexual, la presentación del desnudo sin necesidad de excusas o de coartadas racionalistas. Se caracterizaba por sus historias delirantes y excesivas, por situaciones y personajes absurdos, así como por la abundante sucesión de desnudos femeninos.

Pero el espectador pedía más. La ausencia de cualquier imagen del acto sexual resultaba frustrante. Al decaer el impacto inicial de estas películas, se trataron de revitalizar, añadiéndoles grandes dosis de violencia y sadismo.

El productor Dave Friedman, que venía de los circuitos clandestinos, fue el responsable de una exitosa y famosa trilogía sangrienta. La primera película de la misma **Blood Feast** (1963), mostraba con todo tipo de detalles un sangriento ritual de los tiempos de los Faraones egipcios. La segunda, **Two Thousand Maniacs** (1964), era también un verdadero inventario de atrocidades cometidas por los habitantes de un pueblo sureño, que reaparece cada cien años para vengarse de la muerte de sus antepasados a manos de los *yanquis*. La trilogía se cerró con **Color Me Blood Red** (1964), que cuenta la historia de un asesino pintor que utiliza la sangre de sus víctimas para realizar sus cuadros.

Russ Meyer, que seguía fustigando y divirtiendo a la sociedad norteamericana, añadió también a sus películas elementos sádicos. Entre sus *nudies* violentos o *roughies* destacan **Lorna, Too Much for One Man** (1964) y **Motor Psycho** (1965). En la primera, Meyer cuenta la historia de Lorna, una mujer casada insatisfecha con su matrimonio, que consigue su primer orgasmo cuando es violada por un preso que se ha fugado de la cárcel. En la segunda, muestra las andanzas de un pandilla de *"Angeles del Infierno"*, entre las que se incluyen asesinatos, violaciones y todo tipo de acciones crueles y violentas.

Lorna: demasiado para un solo hombre.

En 1964, cuando estas películas no conseguían ya arrastrar grandes masas de espectadores a las salas, el mercado norteamericano se surtía de films importados de Europa, sobre todo de Francia y de los países escandinavos. Tras el escándalo que supuso la proyección de **Los amantes**, de Louis Malle, en Ohio -donde la copia fue secuestrada por inmoralidad-, el panorama de la distribución de este tipo de cine cambió radicalmente. Se crearon nuevas productoras independientes y se multiplicaron las salas dedicadas a la exhibición de *"blue movies"*. Con los nuevos aires de permisividad estaba a punto de nacer el *soft core*, que muestra ya actos sexuales simulados.

Entre los primeros films *soft core* se podrían destacar **The Orgy at Lil's Place** (1964), de J. Nehemiah, y los rodados por Radley Metzger, que a través de la "Audubon Films" se dedicaba a importar películas extranjeras, a algunas de las cuales añadía insertos de carácter sexual. En 1964, Metzger viajó a Europa, donde rodó varias películas con diversa suerte comercial. Dos de sus más importantes productos fueron **Thérèse and Isabelle** (1968), donde cuenta el amor que surge entre dos colegialas, y **The Lickerish Quartet** (1970), tal vez su obra más personal antes de pasarse al *hard core*.

David Friedman también escribió y produjo películas *soft*, como **Starlet**, de Richard Kanter, ambientada en el Hollywood cinematográfico, o **The Erotic Adventures of Zorro**.

Las alrededor de mil películas *soft* que se exhibieron durante este período de la década de los sesenta, cumplían básicamente el requisito de incluir tres tipos de escenas que las definían y englobaban dentro de este subgénero: relaciones heterosexuales simuladas, masturbaciones femeninas y escenas de amor sáfico.

Sin embargo, el *soft core* no era otra cosa que un paso más hacia la irrupción no clandestina del *hard core* en las pantallas. El Mayo del 68 hacía tambalear la moral restrictiva existente en Europa, la televisión reemplazaba al cine en el control ideológico de las masas (*vide "La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas"*, de Román Gubern; 1989, pág. 6) y San Francisco y Copenhague se iban a convertir en los dos centros desde los que se irradiarían nuevos aires de permisividad al resto de Norteamérica y Europa.

En 1968 se legalizaba la pornografía en Dinamarca y al año siguiente se realizaba en Copenhague el *Sex-69*, un gran mercado pornográfico donde se exhibían y vendían publicaciones y films *hard*.

Por otra parte, en San Francisco, en 1969, más de veinticinco salas independientes proyectaban cortometrajes pornográficos, contraviniendo las leyes del momento sobre exhibición cinematográfica. Dos de las más famosas eran propiedad de futuros realizadores de *hard*: el *O'Farrel Theater*, de los hermanos Mitchell, y la *Screening Room*, de Alex de Renzy.

***Buried Treasure**: un verdadero "tesoro" del cine de animación.*

2.- "History of the Blue Movie"

Precisamente va a ser Alex de Renzy, junto a Bill Osco, uno de los autores del probablemente primer hito del *hard*, **History of the Blue Movie** (1970) que, con la coartada cultural e histórica como excusa, consiguió colocarse en el mercado comercial. Incluía una antología de cortometrajes clandestinos que iban desde 1915 hasta 1970, así como algunos trabajos del propio Renzy.

El montaje definitivo de **History of the Blue Movie** comprendía los siguientes cortometrajes:

— Dos clásicos de 1914-15: **A Free Ride** y **On the Beach**.

— Una auténtica joya de los dibujos animados, **Buried Treasure** (1924-1933?), cuya animación se atribuye a Walter Lantz y la realización a Gregory LaCava.

— Una selección de extractos de films de *strip tease*: **Keyhole Silhouettes** (1930), **Hula Tease** (1940) y **Smart Aleck** (1951).

— El corto anticlerical **The Nun's Story** (1940).

— Tres cortos filmados por el propio Renzy para su sala de exhibición: **The Masseuse**, parodia de los salones de masaje de San Francisco; una entrevista con una joven que se masturba ante la cámara, y las aventuras de una pareja de *hippies* que son reclutados como actores de películas porno.

Ficha técnica
History of the Blue Movie, 1970. **Directores**: Alex de Renzy y Bill Osco. Comprende los siguientes cortos:
A Free Ride y **On the Beach** (1914-15); **The Buried Treasure** (1924-1933?); **Keyhole Silhouettes** (años 30); **Hula Tease** (años 40); **The Nun's Story** (años 40); **Smart Aleck** (1951); **La masajista** y otros dos cortometrajes realizados por Alex de Renzy (finales de los 60).

Argumento
Recopilación de cortometrajes pornográficos realizados entre 1914 y 1970.

3.- Dos felaciones ejemplares: "Mona" y "Garganta profunda"

Va a ser también en 1970 cuando Bill Osco realice el primer largometraje *hard*, en el que puede encontrarse ya una clara -aunque incipiente- estructura dramática: **Mona: the Virgin Nymph**. Este film, que se rodó en tres días y costó 7.000 dólares, recaudó más de dos millones de dólares. Cuenta la historia de una joven que, iniciada por su padre en la felación cuando todavía era una niña, consigue así llegar virgen al matrimonio. Curioso y reaccionario argumento para una película que mostró la primera eyaculación en la pantalla.

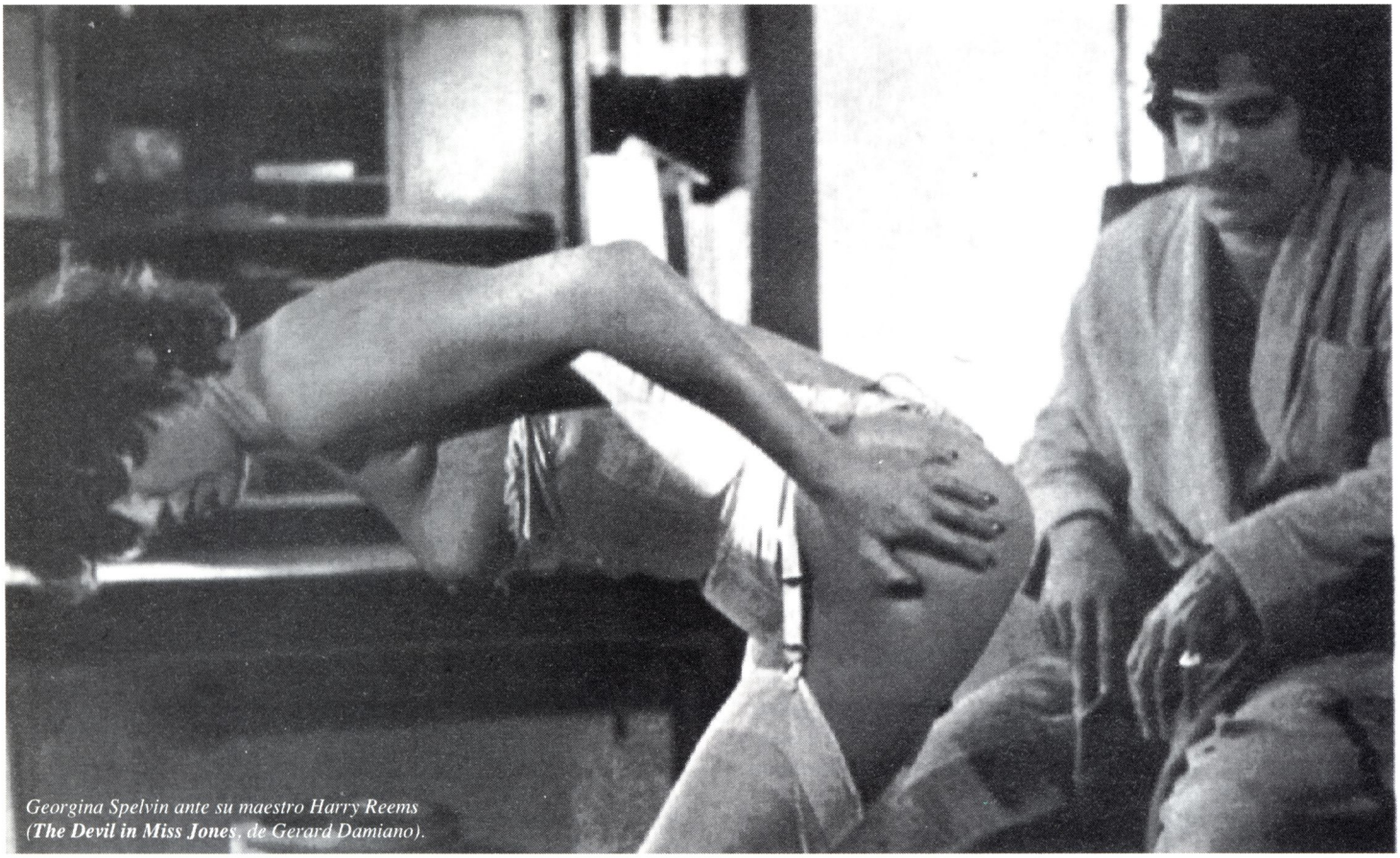
El siguiente hito importante en el *hard core* fue **Garganta profunda** (**Deep Throat**, 1972), realizada por el entonces todavía desconocido cineasta de Miami Gerard Damiano, que firmó sus primeras películas con el seudónimo de Jerry Gerard. La película se rodó en seis días con 24.000 dólares, que era el presupuesto normal de un film independiente. **Garganta profunda**, que incluye abundantes felaciones, cuenta la historia de una mujer, Linda (Linda Lovelace), que frustrada sexualmente al no conseguir alcanzar el orgasmo, descubre que tiene el clítoris en la garganta.

Sobre la felación, Linda Lovelace, en su libro *"Dentro de Linda Lovelace"* (*"Inside Linda Lovelace"*, Pinacle Books, Inc., 1973 - Cupsa Editorial, Madrid, 1977), escribe: *"La única manera de llegar a una penetración completa era ponerme de modo que mi boca y mi garganta estuvieran sobre el mismo eje (del pene), justo como hacen los faquires"*. El placer sexual queda circunscrito al terreno de la técnica o de la gimnasia física. A pesar de poder definirse como "documental fisiológico", el filme *hard* se convierte en el reino de la abstracción, al ser privados sus personajes de auténticas características psicológicas y al desaparecer totalmente de las situaciones mostradas (raramente narradas) los matices que podrían asimilarlas al mundo de lo real.

Este film, sobre el que comparto con el realizador español Jesús Franco la opinión de que es *"una chorrada divertida pero muy mala"*, fue presentado en el *New World Theater* de Nueva York y produjo la primera semana de exhibición casi el doble de beneficios de lo que había costado. A pesar de los problemas con la censura, se exhibió en 70 ciudades americanas y recaudó en once meses cinco millones de dólares. **Garganta profunda** supuso también la aparición de la primera estrella del cine porno, Linda Lovelace, que fue calificada como *"la Greta Garbo del* hard core*"*.

Ficha técnica
Deep Throat, 1972. **Director**: Jerry Gerard (Gerard Damiano). **Producción**: Lone Perry. **Fotografía**: Harry Flecks. **Asistente de cámara**: Ned Reems.
Intérpretes: Linda Lovelace, Harry Reems, Dolly Sharp, Bill Harrison, William Love.

Argumento
Linda es una joven a la que le gusta disfrutar del sexo, pero, a pesar de sus numerososo intentos, no consigue alcanzar el orgasmo. Un psiquiatra demente descubre el motivo: su clítoris está emplazado en el fondo de su garganta.



*Georgina Spelvin ante su maestro Harry Reems (**The Devil in Miss Jones**, de Gerard Damiano).*

Al director Gerard Damiano se deben también dos de los films más importantes del "porno duro": **El demonio en Miss Jones** (**The Devil in Miss Jones**, 1973) e **Historia de Joanna** (**The History of Joanna**, 1975).

El demonio en Miss Jones cuenta la historia de una solterona, Justine Jones (Damiano toma prestado de Sade el nombre de la protagonista) que, habiéndose conservado virgen toda la vida, su obsesivo celibato la conducirá al suicidio. Echa así a perder *"toda una vida de virtud"*, al morir en pecado mortal, siendo condenada por ello a pasar el resto de la eternidad en el infierno. La publicidad del film ya lo advertía: *"Si debes ir al infierno..., ¡que sea por una buena razón!"*. Pero el diablo concede a Justine un tiempo durante el cual podrá conocer el placer al que renunció durante su vida: la fornicación. Además, contará para su aprendizaje con un maestro de excepción, encarnado por Harry Reems.

Esta película, considerada por muchos como el mejor *hard core* de todos los tiempos, tampoco ha envejecido demasiado bien. A pesar de la original utilización de la música (como la banda sonora de **Erase una vez en el Oeste**, de Ennio Morricone), la sólida y creíble interpretación de Georgina Spelvin o el curioso matiz existencialista presente en el film (sorprendente final en el que Damiano muestra un infierno situado dentro de cada uno: el individuo impotente ante sus deseos frustrados), el aburrimiento se apodera en más de una ocasión de la pantalla, por acumulación reiterativa de cuerpos "fragmentados" y ausencia de elipsis significativas (fenómeno común a la mayoría de los films *hard core*).

El otro film importante de Damiano, **Historia de Joanna**, es una versión muy libre del clásico de la literatura pornográfica *"Historia de O"* (*"Histoire d'O"*, 1954), de Pauline Réage, conocido sobre todo por la sensual danza que interpreta en el mismo Terri Hall, que fue anteriormente bailarina de la Stuttgart Ballet Company.

Dos fotogramas de***The History of Joanna***, *otra de las más importantes películas de Gerard Damiano.*

4.- Al otro lado de la puerta

Realizado el mismo año que **Garganta profunda**, **Tras la puerta verde** (**Behind the Green Door**, 1972) es uno de los films *hard core* que goza de un mayor prestigio. Los hermanos Jim y Artie Mitchell, directores del mismo, ya habían hecho con anterioridad otras 236 películas que exhibían y distribuían utilizando el *O'Farrell Theater* de San Francisco.

Existen dos versiones distintas sobre el origen de la historia en la que se basa la película. En *"El erotismo en el cine"* (Ediciones Amaika, S. A., Barcelona, 1983. Tomo 4, pág. 259) se afirma que **Tras la puerta verde** es *"una adaptación libre de un relato anónimo que había circulado mecanografiado y clandestinamente por dormitorios de universidades y cuarteles"*. Por el contrario, Gerard Lenne, en *"El sexo en la pantalla"* (*"Le sexe à l'écran"*, Henry Veirier, París, 1978) dice que *"está inspirada muy vagamente en un clásico de la literatura americana"*.

Los hermanos Mitchell, que igual que Damiano habían surgido del movimiento *underground* americano, van a transgredir en este film muchos de los lugares comunes del *hard core*. En él, un camionero cuenta en un bar de carretera, mientras descansa, cómo tuvo la oportunidad de conocer la historia de una mujer que, raptada contra su voluntad, fue obligada a participar en un extraño club privado, *"tras una puerta verde"*, en una orgía ritualizada y fantasmagórica. Es precisamente esta historia, que es como en otras muchas películas del género la de una iniciación, la que se nos presenta, sin que exista una narración lineal o una sucesión lógica de acontecimientos.

Una inteligente elección de temas musicales de *rock* y *country*, así como la utilización de cámara lenta y virados en color, dan al film un aspecto extraño, como si durante su visión se asistiera a la representación de diversos cuadros oníricos, de gran fuerza y belleza. *"Tras pasar la puerta verde"*, la protagonista es preparada para el ritual por otras mujeres que, a modo de sacerdotisas, la desnudan y acarician. Los hermanos Mitchell crucifican en la pantalla el cuerpo de Marilyn Chambers, brazos abiertos y extendidos a ambos lados (blanco sobre un fondo oscuro). En otro momento, la eyaculación, cumbre de la imaginería pornográfica, se repite hasta diez veces en un bello encuadre. Marilyn Chambers, a la izquierda del mismo, recibe en la boca a cámara lenta y con distintos virados el semen de una polla enhiesta y palpitante, a la derecha del encuadre. La polla, sin embargo, sigue siendo el punto de referencia central de un género que, excepto en contadas y ejemplares ocasiones, ha sido concebido en función de un público que se supone mayoritariamente masculino.

Tras la puerta verde supuso también el salto a la fama de una escultural y rubia modelo de 22 años, Marilyn Chambers, que anunciaba en la televisión el jabón "Ivory Snow" con el *slogan* *"Pura en un 99'44%"*. Los hermanos Mitchell, en cuyo film Marilyn Chambers no decía una sola palabra, no desaprovecharon este jugoso reclamo publicitario y lo transformaron en *"Impura en un 99'44%"*.

Ficha técnica
Behind the Green Door, 1972. **Dirección, Guión y Producción**: James y Artie Mitchell. **Música**: Daniel LeBlanc. **Intérpretes**: Marilyn Chambers, George S. McDonald, Johnnie Keyes, Lisa Grant, Jack Levine, Toad Attell, Ben Davidson.

Argumento
Un camionero cuenta en un bar de carretera la historia de una mujer que, tras ser secuestrada, es conducida a un extraño club privado en donde, "tras pasar una puerta verde", es obligada a participar en una orgía sexual.

Marilyn Chambers ("impura en un 99'44%") "crucificada" por Jim y Artie Mitchell en ***Tras la puerta verde****.*

5.- "Las tardes privadas de Pamela Mann"

Radley Metzger, que había logrado cierto reconocimiento en el *soft*, se acabó pasando también al campo del *hard core*. En 1974, bajo el seudónimo de Henry Paris, realizó **Las tardes privadas de Pamela Mann** (**The Private Afternoons of Pamela Mann**, 1974). Película urbana por definición, heredera del *underground*, la cámara se pasea en ella por calles anónimas y recorre fachadas de casas y rascacielos. La historia de un detective que trabaja en casos de adulterio, contratado por un marido celoso, encierra una reflexión sobre la mirada, en un film en el que las pantallas de cine o video de los protagonistas reproducen la realidad, de la misma forma que la película lo hace ante los ojos de los *espectadores-voyeurs*.

Metzger establece tres líneas narrativas bien diferenciadas: los encuentros entre el detective y el marido, personajes que resultan ridículos en su explícita esterilidad; los intermedios en clave de humor entre la secretaria del marido y un compañero de trabajo y, por último, las relaciones que establece Pamela Mann, mujer insatisfecha, a la búsqueda no sólo del placer sino también de su identidad y libertad.

Y es precisamente este personaje el que Metzger trata con más respeto y cariño. En una escena que resulta insólita dentro del género, Pamela y una amiga suya se confiesan la angustia que las oprime. Se sienten mujeres prisioneras en un mundo de hombres y tienen miedo de sus leyes y de sus policías. Pero, sobre todo, tienen miedo de la soledad. Después, mientras hacen el amor, suena una música melancólica y Metzger nos ofrece un plano de sus piernas entrelazadas y una de las más tristes escenas que he podido ver en un *hard core*.

Ficha técnica
The Private Afternoons of Pamela Mann, 1974. **Director**: Henry Paris (Radley Metzger). **Producción**: L. Sultana. **Guión**: Jake Barnes. **Fotografía**: Marcel Hall. **Música**: Robert Rochester.
Intérpretes: Barbara Bourdon, Sonny Landham, Darby Lloyd Rains, Marc Stevens, Georgina Spelvin.

Argumento
Un detective privado, especializado en casos de adulterio, es contratado por un hombre que sospecha que su esposa, Pamela Mann, le engaña.

***Las tardes privadas de Pamela Mann**: un hard core "diferente".*

6.- El *hard core* homosexual

A la legalización del porno duro le siguió su arrinconamiento en salas especiales, denominadas "salas X". En el caso del *hard core* homosexual, así como en el de otras perversiones sexuales teóricamente minoritarias (sado-masoquismo, necrofilia, paidofilia, zoofilia, etc.), la función de control ejercida por el Estado y la Industria fue aún más lejos, creando verdaderos *ghettos* dentro del *ghetto*: la exhibición del porno duro homosexual quedaba circunscrita a salas especiales de carácter no público, *sex-shops* y clubs privados.

El *film gay*, definido por Gerard Lenne como *"verdadero Estado en el Estado del* hard core", es un subgénero con sus propias formas y modos de producción, realización y exhibición. De hecho, raras veces mantiene relaciones con el *hard core* heterosexual, y las distintas compañías que se mueven dentro del mismo están dedicadas únicamente a la producción de películas de este tipo. Una de las más famosas es la *Hand in hand film*, de Nueva York, que ha producido y distribuído films de algunas de las más importantes firmas del *hard core* homosexual: Peter de Rome, Tom de Simone y Jack Deveau. Es raro encontrar, entre las distintas películas de este subgénero que se pueden visionar, títulos míticos, famosos por haberlo marcado o transformado en sus principios o fundamentos básicos. Dos cintas importantes a destacar serían **Historias de hombres (Good Hot Stuff)**, recopilación de extractos de algunos de los mejores films *hard* homosexuales, y **El Paso (El Paso, Wrecking Corp.)**, de Joe Gage.

Esta última película, verdadera *road movie*, es un curioso exponente del porno duro surgido al amparo de los movimientos *underground* americanos. El viaje de dos camioneros aburridos desde Kansas City a El Paso sirve como excusa para mostrar diversas escenas de marcado carácter sexual: masturbaciones compartidas, "lluvia dorada", sexo practicado en plena naturaleza, sexo anónimo en los WC, sexo en grupo, etc. Entre los actores que intervienen en el film podemos destacar la presencia de Georgina Spelvin, una de las actrices míticas del *hard core* heterosexual, y la de Richard Locke, que junto a Jack Wranglers, Rock Donovan y Grant Gordon, es uno de los más importantes actores del *hard core* homosexual actual.

Fotograma de un film hard core *homosexual anónimo.*

Ficha técnica
El Paso, Wrecking Corp. Director: Joe Gage. **Fotografía**: Nick Elliot. **Música**: Al Steinman.
Intérpretes: Richard Locke, Fred Halsted, Georgina Spelvin, Steve King, Aaron Taylor, Robert Snowden, Ken Braun, Guillermo Ricardo, Joe Davis.

Argumento
Dos camioneros aburridos viajan hacia El Paso. Este itinerario se verá salpicado de diversos encuentros en los que se da un repaso a algunas de las escenas más típicas de los films hard gay. Al final del viaje, su visión de las cosas se habrá visto alterada.

7.- "Contra la falsa permisividad del Estado"

La batalla por la legalización del cine pornográfico la ganaron aparentemente las fuerzas más progresistas de la sociedad en los años setenta. Como curiosos y sospechosos aliados, tuvieron de su parte a las grandes industrias de la producción y exhibición cinematográfica; y enfrente, paradójicamente, se alinearon los grupos más reaccionarios con amplios sectores del movimiento feminista. Un género cinematográfico nacido con voluntad subversiva y transformadora de una sociedad intolerante y represiva, iba a ser fagocitado una vez más, como tantas otras manifestaciones del pensamiento, sentir y actuar humanos, por las leyes de la oferta y la demanda y asimilado por un Estado que encontraba, en su falsa permisividad, la mejor arma para controlar y encauzar en su provecho la fuerza de una mezcla realmente explosiva: la que surge del sexo y del arte del cinematógrafo.

Nadie puede negar al cine pornográfico su carácter de vanguardia a la hora de ampliar el campo de las posibilidades de expresión sexual. Cuando en los años setenta emergía en una sociedad rota, que ponía en entredicho sus propios valores morales, el *hard core* no era sólo un hacinamiento de cuerpos fragmentados carente de toda posibilidad metafórica: era también una patada en la cara de los estamentos más reaccionarios de la sociedad y una leve esperanza en un futuro más tolerante y más humano.

Hoy en día, contemplando la mayoría de las cintas *hard* con que la industria ha inundado el mercado de la pornografía, es difícil entender en su justa perspectiva el significado y valor que tuvieron las primeras películas de porno duro no clandestinas. Sin embargo, relegado hoy el cine pornográfico a las salas X, fruto de una tolerancia limitada, una de las batallas que queda pendiente es la de la incorporación al cine "normal", con toda naturalidad y sin ningún tipo de censuras -morales o económicas-, de los insertos *hard* que los realizadores deseen incluir en sus películas. En palabras de Pier Paolo Pasolini: *"La única tolerancia tolerable es aquella que no tiene límites: si se plantea un límite cualquiera a la tolerancia, ésta, fatalmente, no constituye otra cosa que una forma enmascarada de represión, es decir, sustancialmente, una represión más total (...). Los artistas tienen que producir -y los críticos que defender, y todos los demócratas que apoyar con una lucha decisiva llevada en la base- obras extremistas deliberadamente inaceptables incluso para las más amplias miras del nuevo poder, desenmascarando así los fines puramente económicos que preveen una liberalización del sexo, pero dentro de límites rigurosos, como, por ejemplo, la libertad de la pareja, no como creadora de progenitura, sino como consumidora"*.

Películas como **Saló, o Los 120 días de Sodoma** (**Saló, o Le 120 giornate di Sodoma**, 1976), de Pier Paolo Pasolini, **El imperio de los sentidos** (**Ai No Corrida**, 1976), de Nagisa Oshima, **Una llama en mi corazón** (**Une flamme dans mon coeur**, 1987), de Alain Tanner, o **No amarás** (**Krotki film o Miloszci**, 1987), de Krzystof Kieslowski, resultan claros ejemplos de un cine que se resiste a ser anulado por los mecanismos del mercado y que sigue enarbolando con energía la bandera de la subversión.

Miryam Mézières, protagonista de ***Une flamme dans mon coeur****, una de las más maravillosas películas del cine reciente, firmada por Alain Tanner.*

BIBLIOGRAFIA
Y FUENTES ICONOGRAFICAS

LIBROS

GUBERN, Román: *La mirada pornográfica y otras perversiones ópticas*. Ed. Akal, 1988.
GUBERN, Román: *Historia del cine*. Ed. Numen, 1989.
COMA, Javier / GUBERN, Román: *Los comics en Hollywood*. Plaza & Janés, 1988.
ESPELT, Ramón et. al.: *Mirada al món de Bigas Luna*. Ed. Laertes, 1989.
GUERIF, François: *El cine negro americano*. Ed. Alcor, 1988.
COMPANY, J, M, et al.: *Los años que conmovieron al cinema: Las rupturas del 68*. Ed. Textos-2 Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988.
FERNANDEZ CUENCA, Carlos: *F. W. Murnau*. Filmoteca Nacional de España, 1966.
LLINAS, Francisco: *Directores de fotografía del cine español*. Filmoteca Española, 1989.
HEREDERO, Carlos F.: *Pedro Beltrán, la humanidad del esperpento*. Editora Regional de Murcia, 1988.
LENNE, Gerard: *Le sexe à l'écran*. Ed. Henry Veyrier, París, 1978.
LENNE, Gerard: *Le sexe à l'écran dans les années 80*. Ed. Henry Veyrier, París, 1989.
FERRERO, Carlo Scipione: *Eros. An Erotic Journey Through the Senses*. Crescent Books, New York, 1988.
DI LAURO, Al / RABKIN Gerard: *Dirty Movies. An Illustrated History of the Stag Film: 1915-1970*. Chelsea House, New York, 1976.
ARATOW, Paul: *100 Years of Erotica*. Bell Publishing Company, New York, 1981.
KOBAL, John: *Hollywood: the Years of Innocence*. Abbeville Press, New York, 1985.

ENCICLOPEDIAS

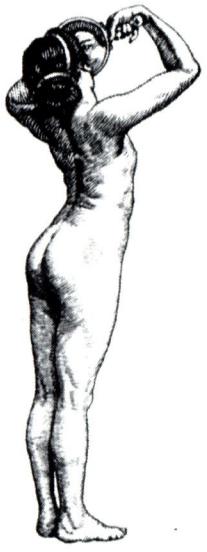
El erotismo en el cine. Ed. Amaika, S. A., 1983.
Historia Universal del Cine. Planeta, 1982.
Cine y Música. Salvat, 1988.
El Cine. Salvat, 1978.
Gran Historia Ilustrada del Cine, SARPE, 1984.

CATALOGOS Y REVISTAS

XVII° Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges.1984.
XVII[a] Semana Internacional de Cine de Autor de Málaga. 1989.
Dirigido por... Revista de Cine. Nos. 68, 99 y 100.
Contracampo. Revista de Cine. N° 38.
Mad Movies. Ciné Fantastique. N° 26.

COMICS

CREPAX, Guido: *Historia de O*. Ed. Lumen, 1981.
CREPAX, Guido: *Valentina en la estufa*. Ed. Lumen, 1982.
AUTORES ANONIMOS: *Dirty Comics-III. Comics porno-satíricos de los años 30*. Ed. La Cúpula, 1984.
VARIOS AUTORES: *Obsesión, Nos. 2 y 5*. Ed. Bésame Mucho, 1986-1988.



AGRADECIMIENTOS

La presente revista hace referencia al ciclo de proyecciones cinematográficas a celebrar en el Teatro Principal de San Sebastián durante el primer trimestre de 1990. Dicho ciclo no hubiera sido posible sin la colaboración de:

Román Gubern
Bigas Luna
Pep Cuixart
Filmoteca Española
I. C. A. A. Ministerio de Cultura
Museo de Arte Moderno de Nueva York
Impala, S. A.
Terenci Moix
Embajada de Francia en España
Instituto Alemán de Madrid

BOLETIN DE SUSCRIPCION
NOSFERATU ZINE ALDIZKARIA

Patronato Municipal de Teatros y Festivales
Antzoki eta Jaialdien Udal Patronatua
Reina Regente, s/n. 20003-Donostia. Tf.: (943) 42 55 06

Nombre / Izena .....
.....
Dirección / Helbidea .....
.....
Población / Hiria .....
Teléfono / Telefonoa .....

Deseo suscribirme a la revista NOSFERATU por 4 números, a partir del nº...
NOSFERATU aldizkariaren 4 aleentzako harpidetza hartu nahi dut, ondorengo zenbakiaren aurretik. Zbk....

Pago contra reembolso

Precio por 4 ejemplares / 4 aleentzako prezioa: 1.500 ptas.

Firma / Sinadura:

NOSFERATU

Zine aldizkaria

2. Zbk. 1990 URTARRILA 400 pzt.

Mintzo den sexua (I)

Hurrengo zikloa:

Cocteau oso-osorik

• Jean Cocteau-k zuzendutako luzemetrai guztien proiekzioa.

• Laburmetraiak: **Zinea eta abangoardia**. Germaine Dulac, Man Ray, Fernand Léger, Robert Florey, eta abarren obrak.

***Azaleko argazkia**: Rodolfo Valentino*

Zuzendari: Miguel Sagüés.
Koordinatzaile: Manu Narváez.
Diseinu eta konposaketa: Txema Muñoz, Pello Murgiondo, Xavier Puig, José Luis Rebordinos.
Erredakzio taldea: Jesús Angulo, José Aparicio, Román Gubern, Carlos Muñoz, Txema Muñoz, Pello Murgiondo, Xavier Puig, José Luis Rebordinos, Yolanda Ruiz de Larramendi, Sara Torres.
Itzulpena: Eloi Egibar, Bego Montorio, Beñat Unanue, Joseba Urzelai, Jon Unanue.
Fotokonposaketa: Trama 8.
Inprimatzaile: Gráficas Orvy (Lasarte).
Dep. Leg.: SS-733-89.
Argitaratzaile:

ANTZOKI ETA JAIALDIEN UDAL PATRONATUA
DONOSTIAKO UDALA

AURKIBIDEA

Eta argia sexu egin zen..., Román GUBERN 4
Eredu baten bila, Yolanda RUIZ DE LARRAMENDI 24
Nazka eta plazerretik haruntzago, Sara TORRES 28
Pornoari buruzko apunte laburra, Xavier PUIG 32
Zikloko filmeak, Jesús ANGULO, José APARICIO, Carlos MUÑOZ, Txema MUÑOZ, Pello MURGIONDO, Xavier PUIG, José Luis REBORDINOS, Sara TORRES 35
Laburmetraiak eta erdimetraiak 36
El tesoro escondido, Tx. M. 36
Betty Boop, J. L. R. 37
Scorpio Rising, J. Aparicio 38
Lot en Sodoma, X. P. 39
La cita, Tx. M. 39
Sexolandia, J. L. R. 39
Bigas Luna-ren laburmetraiak, C. M. 40
Laburmetraiak 42
La marca de fuego, J. L. R. 42
Esposas frívolas, Tx. M. 44
La tragedia de una prostituta, J. A. 46
Tabú, J. A. 48
Extasis, J. A. 50
Baby Doll, P. M. 52
El extraño viaje, J. Aparicio 54
El sexo que habla, S. T. 56
El Edén y el después, X. P. 58
Vinieron de dentro de..., S. T. 60
Intercambio de parejas frente al mar, J. A. 62
***Hard core* ez klandestinoak**, J. L. R. 64
1.- Klandestinitatez kanpoko zinemagintza pornografikoaren hastapenak 65
2.- "History of the Blue Movie" 66
3.- Bi felazio eredugarri: "Mona" eta "Garganta profunda" 67
4.- Atearen bestaldean 70
5.- "Las tardes privadas de Pamela Mann" 71
6.- *Hard core* homosexuala 72
7.- "Estatuaren gezurrezko baimenaren aurka" 72
Bibliografia 74

Eta argia sexua egin zen...
Román GUBERN

Maria Schneider, ***El último tango en París*** *filmearen protagonista.*

Lumiére anaiek zinea gailu zientifiko gisa asmatu zuten arren dokumentalki erregistratu ahal izateko gizakion ikusingurua imajin fotografiko mugikorrez, berehala zine kamarek bere asmatzaile zorrotzei ernatu ez zitzaien bokazio sekretu eta aitorrezin bat aurkitu zuten: bere bokazio voyeurzalea. Lacan-en ondotik ia hutsalkeri bihurtu da gizonaren *pultsio eskopikoaz* hitzegitea, baina oraindik formulatu gabeko pultsio begirazale hori errodatzeko kamararen diseinu eta teknologiaren baitan sartuta zegoen, halabehar naturala izango zuen besteen bizitza zelatatu eta espioiatzea eta, sarritan gainera, objetibu indiskretoak, begi irenskor eta arakakor horrek, begiratzen zituen pertsonek ezertxo ere jakin gabe. Ahoberokeritan erori gabe esan dezakegu, beraz, voyeurzaletasuna sortzetikoa zaiola zinearen sistema eskopikoari. Hau hain gauza jakina da, ezen gutxienez 1900. urtetik aurrera Europa eta Estatu Batuetan filme sorta haundia agertu bait zen, hain zuzen ere, gaur "filme voyeurs" izenez ezagutzen ditugunak, eta berauetan, enkoadrean beltzez oso egokiro silueteatutako zerraitzuloan barrena ikus genezakeen hura erakusten zitzaigun. Horrela bada, begirale erotikoaren gaia espresibotasun haundiz titulaturiko filmeetan aurkituko dugu: **Through the Keyhole in the Door** (Biograph, 1900), **L'amour à tous les étages** (1902), Lucien Nonguetek Pathé-rentzat egindako filmea, **Peeping Tom in the Dressing Room** (Biograph, 1905), **He Went into the Wrong Bath House** (Biograph, 1905), edo **Inquisitive Booths** (1905), Cecil Hepworth-en filme britainiarra. Agian horren asmorik gabe, Josef von Sternberg barrokoak omenaldi bat egin zien gonbidapen eskopiko guztioriei **Capricho Imperial** (**Scarlet Empress**, 1934) eldarniagarrian, Pedro duke gaizpera narriaturik erakutsi zigunean bere jauregiko irudien begiak zulatzen bere emaztea, Errusiako Katalina liluragarria -Marlene Dietrich-ek interpretatua- zelatatzeko.

Interesgarria da konstaraztea mende hasierako *filme voyeur* laino hauek ez zutela erakusten zerraitzulotik zehar benetan ikus zitekeena, garaiko moral publikoak ikuskizun publiko batean ikus zedin uzten zuena baizik. Horrela, bada, zentsura instituzionala (idatzia ala idatzigabea, axola gutxi du horrek) zinten produzitzaileek bera baitan mamitzen zuten autozentsura moduan eta uko egiten zioten zerraitzuloan barrena ikus zitekeen baina ikuskizun bihurtzea baimentzerik ez zegoen guztia aurkezteari (esate baterako, biluzi bat edo bikote bat larrua jotzen). Errepresentazio eta errealitatearen arteko kontraesan hau nonbait biolentziarik gabe izan zen asumitua, berau bai bait zen ere garai hartako antzoki, kabaret eta barietatetako ikuskizun bizidunetan nagusi. Zinearen kode moral eta estetikoen eta ikuskizun bizi horien arteko lotura hain nabaria zen, azkenik pantailetara azaldu zela **Le coucher de la mariée** zintaren bertsio zinematografiko ugariez, bertan neska ezkonberriaren logelako *strip-tease* garbizale eta mugatu bat agertzen zelarik, garaiko eszenategi libertinotan erakusten zirenen antzekoa (gai honi buruzko bertsioak, Pirou, Méliès, Zecca eta beste hainbatek eginak, 1896 urte goiztiarraz geroztik egin ziren).

Pelikulatxo horietan, ikusleek gehien bat ikusten zutena aktoresak zenbait jantzi kentzen izaten zen, baina oso gutxitan beraien arteko harreman fisikoz elkarrekin erotikoki jokatzen zuten aktoreak. Elkarjokaketa hori **El beso** (**The May Irvin-John C. Rice Kiss**, 1896) izeneko zinta laburraz hasia zen, zeinak hemerotekatan oso ondo dokumentaturiko eskandalua sortarazi zuen. Egia esan, filme honek lehen planu batetan *"The Widow Jones"* antzerki komediatik hartutako eszena bat erreproduzitzen zuen, eta aipatu antzerki komedia zen, New York-en garai hartan arrakasta haundiz antzezten ari zirena inolako eskandalurik sortu gabe. Gaur uler dezakegu mende amaierako ikuslego haren eskandalua, egiari atxiki, *eskandalu optiko* bat izatea, zeren eta antzokiko besaulkitik musuka ari ziren aktoreen aurpegiek sortzen zituzten irudiak oso angelu txikikoak eta erretinarako oso murritzak bait ziren eta, ordea, zine aretoko besaulki berean, eszenategitik urrunera fisiko bera egonik, elkar musukatzen ziren aurpegi haiek irudigaitz izugarri bihurtu ziren lehen planuari esker. Ahozko erotismorako zabaldura hasberri hau **Le coucher de la mariée** filmearen lehen bertsio frantziarraren garaikide dela konstatatzea interesgarria da, berau bait da ondorengo zinearen norabiderik sendoenetako bat jorratu eta zantzutu zuenetako bat. Eta bide batez adierazgarria gertatzen da geroago *happy end* deituko zenaren ikonografiarik arruntena zein goiztxo asmatu zenaz jabetu ahal izatea.

Lehen musuak eragindako eskandalu optikoa.

Baina John C. Rice-k ere ez zuen May Irvin-en hankartekoan eskurik sartzen edo bere titirik ikutzen. Bizitza errealean hala gertatu izan zitekeen, baina ez antzerki negozioaren emanaldi publiko batetan mende amaierako New York-en. Murrizketa zentsuratzaile hauek garbi azaltzen dute, erabateko logikaz, zine paralelo eta klandestinu baten sorrera azkarra, 1896. urteaz geroztik zine ofizial eta publikotik bereiztua zetorrena, alegia, *strictu sensu* zine pornografikoa, egun *hard core* edo *gogorra* deritzoguna. Zine pornografiko hori, ekintza sexual ezin esplizitoagoak erakusten zituena, ez zen hutsetik sortu. Zine pornografikoaren genealogian iadanik XIX. mendean zehar egindako fotografi libertinoa zetzan, sarritan mozorrotutako modeloez egiten zena. Ado Kyrou-k dioenez, zine pornografikoa Paris-eko putetxetan jaio zen, gizonezkoen klientela erotikoki eragiteko asmoz. Hala balitz, esan beharrean geundeke lehen zeregin komertzial sustatzaile bat izan zuela publikoa lokalera erakartzeko xedez (horren lehen erabilera) eta bezero potentzialari putetxeko zerbitzu sexualak eraginkorki kontratatu eraztekoa (bigarren erabilera).

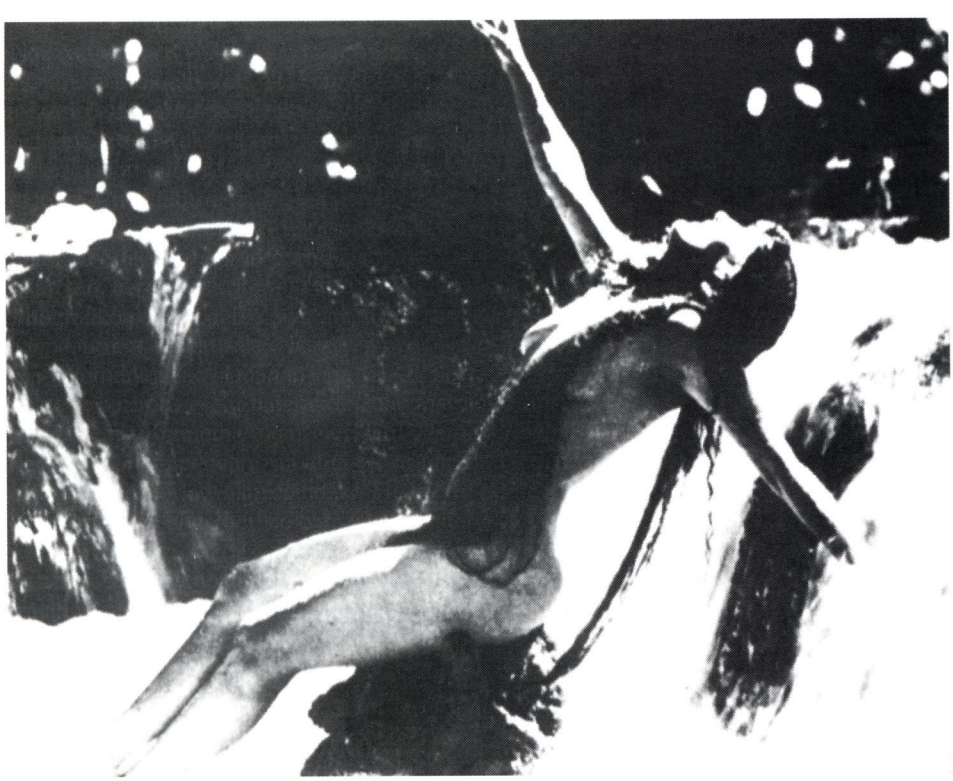
Noizbait esana da XIX. mendean pornografia idatzi edo ilustratua kontsumo aristokratiko eta elitistaren helburu zela, irakurlego mugatu eta ikasi baten artekoa. Baina ondoren *mass media* deitutakoen bidez, zineaz esaterako, jasan zuen demokratizaketak kulturalki balioa galduerazi zion eta zaldun dotoreen gozamena zenean izan ez zuen konnotazio negatibo ugariez kondenatu zuen. Hala ta guztiz ere, pornografia gure mendean kontsumo elitista (aristokrazia zarista, Egiptoko Faruk erregearen pornoteka joria) eta kontsumo plebeiuaren artean bereiziturik jarraitu du. Betidanik esan bada ere zine pornografikoa hirurogeiko hamarkadaren amaieran despenalizatu eta jendaurrera azaldu zela, Néstor Almendros-ek adierazia didanez berrogeitamarkadako Habanan iada genero horretan espezializatutako zineak baziren, esate baterako, Shanghai edo París izenekoak. Bada egia ere Kenneth Anger-ek, *"Hollywood Babylone"* (1959) bere lehen argitalpenean, aipatua zuela Victor Fleming-ek Clark Gable eta Jean Harlow-ekin egindako **Tierra de pasión** (**Red Dust**, 1932) filmearen lehen bertsio bat, zeina, Anger-ek zioenez, jatorrizko zintari aktoreen bikoitzez egindako txertakuntza pornografikoak erantsiaz osatuta zegoelarik, berak Habanako Shanghai Antzokian ikusi ahal izan zuen Batista-ren garaian. Aipamen honi ez nion nik sinesgarritasun haundirik eman, duela denbora gutxi Néstor Almendros-ek berak baieztatu zidan arte. Dena den, 1896. urteaz geroztik zinearen historia bi ibilbide paralelo, bereizi eta elkarren arteko harremanik gabekotan zehar banandu zen: zine autorizatua eta zine klandestinoa (pornografikoa, alegia), azken hau ez zelarik mendebaldeko herrialdetan bizitza sozialeko publikotasunera azalduko 1969. urterarte, bereziki Copenhague eta San Francisco-tik barreiatua izanik.

Zine ez klandestinoan gai sexualak gauzatu eta instituzionalizatzeko bidea gerraurreko industri daniarrari esker zabaldu zen, **Trata de blancas** (**Den hvide Slavehandels sidste Offer**, 1910) melodramaz eta antzekotaz, zeinak eskandalurarteko arrakasta izan zuen, bai Dinamarkan nola beste herrialde batzutan ere zenbait plagio eragin zituelarik. Baina ifar protestantismotik sexualitatearen kontzepzio tragiko bat sortu bazen (Ingmar Bergman-en garairaino landuko zutena), kultur ifarramerikar hedonistan zinearen histori (ofizial)-eko lehen biluzketa kontsideratu ohi dena sortu zen, Annette Kellerman igeriketako txapeldunak eskaini zuena **Daughter of the Gods** (1915) filme mitologikoan, zeina Herbert Brenon-ek errodatu zuen Fox produktorarentzat Jamaikako eszenategi tropikaletan. Garai beretsuan, gorputzaren gurketa paganoari hasiera ematen zitzaion zinemagintza italiarrean Maciste atletikoaren eskutik (Bartolomeo Pagano), Genova-ko portuko deskargatzaile indartsua eta tailu ederreko modeloa, debuta Giovanni Pastrone-n **Cabiria** filmean (1914) egin zuena Maciste esklabuaren paperean. Bere agerrerak publikoarengan izan zuen eragina haindainokoa izan zen, ezen produktoreek pertsonaia mitiko hau oinarritzat hartuz filme sail naharo bati ekin bait zioten bere izena emanaz. 1927. urterarte luzatu zen sorta honetan, ondoko izenburuak bezain ezberdinik aurki dezakegu: **Maciste alpinista**, **Maciste medium**, **Maciste innamorato**, **Maciste salvato dalle acque** eta **Maciste all'inferno**... Maciste-ren ondokotasun atletiko eta kulturista berrogeitamarkadako *peplums* italiarretako Tarzan edo Hercules-en antzeko pertsonaiengan aurkituko dugu.

Kultura ifaramerikarra, erreferente klasizistez hain kutsatua, garai beretsuaren inguruan erakarpen birilaren bere lehen arketipo haundia gihartu zuen. Douglas Fairbanks aktorea izan zen mundu osoari eskaini ziona amerikar jator, indartsu, bizkor, kirolzale eta baikorraren lehen irudia, baina okerra litzateke berorrengan bektore erotiko bereziki adierazgarriak ikustea. Bere *mens sana in corpore sano*, profil aurrefreudiar eta alibidinal bati erantzuten ziona besterik ez zen, bere emakumeekiko harremanak konbentzio aseptiko eta bigarren ondoriorik gabeko bihurtuko zituena. Fairbanks-eri zentzuzko jarraikortasunik ere emango zaio ondoren Errol Flynn-en (zeina bizitza errealean neskatxo adintxikiak harrapatzeari eman ohi zion denbora) orrazkera bereko "abenturazale" kirolarien eskutik, lehenik bizitza amerikarrari buruzko komediak eginaz eta ondoren abentura exotiko edo garai batekoak -ezpatari edo piratazkoak-, guztiori, nazioarteko ikuslego heterogeneo osoarengana iritsi ahal izateko.

Zine mutuko pestsonaiarik erotikoki emankorrena, ezbairik gabe, *banpiresaren* arketipoa izan zen, berau literatura erromantikoak sortutako pertsonaia izanik zinera lekualdatzea besterik egin ez zutelarik. Jung-ek esan zuen *femme fatale* deritzonaren arketipoa literatur europarrean sortutakoa zela bi pertsonaia mitikoez baliatuz: *"She"*-aren Ayesha (*"La diosa del fuego"*, 1887), Henry Rider Haggard-ena, eta Pierre Benoit-en *"La Atlantida"*-ko Antinea (1920), pertsonaia mitiko eta ukronikoak, eta, nola ez ba, zenbait pantailaratze izan zutenak Ursula Andress eta Maria Montez aktoresak bezain izar haragitsuez. Baina egiazki *femme fatale*-aren sustraiak aski urrunagokoak dira eta, Troyako Helenaren garairaino atzera ez egitearren, abiapunturen bat aurki dezakegu Meriméek 1845. urtean emakumearen autonomi sexuala errebindikatzeko itxuratu zuen *"Carmen"* pertsonaiarengan, ondoren behin-betirako gorputztea lortuko zuena Frank Wedekind-en Lulu suntsitzaileaz; guztiori, moral victoriarrak menderatzen zuen aurreko mendeko garai bete batean.

Zinean, banpiresa, zine daniarreko aktoresa tragiko zenbaitez (Asta Nielsen adibide) eta diba italiarren mitologiak ekarri zituen mediterraneoko prostituta famatuez sintesi bat egitetik jaio zen. Erabide hori ondo girotu zen Estatu Batuetan, bertan Alice Hollister (gerora pantailan Maria Magdalena-ren papera egingo zuena) bere he-



Annette Kellerman: Hollywood-eko lehen biluzketa "ofiziala".

rrialdeko lehen *vamp* emakumetzat jotzen dutelarik. Giza espezimen horren izena odolaz elikatzen den kiropterotik eratorritakoa da eta bere lehen eleberri formulaketa John William Polidori doktorraren *"El vampiro"* lanean (1816) izan zuen, bere maisu-lan izaera Abraham Stoker irlandarraren *"Drácula"* eleberriaz (1897) lortu zuelarik. Mito hau abiapuntu bezala hartuz, Philip Burne-k *"The Vampire"* izeneko koadro bat pintatu zuen (Londres-eko New Gallery-n erakutsia 1897an), zeinak emakume zurbil eta begi iluneko bat ageri duen, zuriz jantzita dagoena, etzauntza batetan eserita eta geldo datzan bere biktima begiratzen. Koadro honek Rudyard Kipling-i poema bat iradoki zion, *"The Vampire"* izenekoa berau ere, eta Estatu Batuetan zehar ezagutu zutena *"Dracula"* eleberria argitara ateratzearekin bat. Horrek, banpirismo femeninoaren moda zabaltzen lagundu zuen, eta gai hori bera izan zen Porter Emerson Browne-ri *"A Fool There Was"* obra iradoki ziona, lehenik antzezlan gisa(1906) eta aurrerago eleberrian mamitzeko (1909).

Horrela, bada, iritsi zen zinemagintzara "emakume gizonjalearen" mitoa, William Fox-ek gihartu zuena Porter Emerson Browne-ren obra pantailaratzeko, Cincinatti-ko neskato bat aukeratuz, Theodosia Goodman izenekoa, eta beroni berezko izenaren ordez ikuttu daniarra zeukan Theda Bara jarriz (*Arab Death* espresioaren anagrama: herio arabiarra), zeren eta bere biografi publizitario berriak zioenez legionari frantziar eta andereño beduino baten arteko amodio debekuen ondorioz basamortuan jaiotakoa bait zen, ama haurra erditzerakoan hil zelarik, baina berori bere botere magiko guztiez jantziz. *"The wickedest woman in the world"* (munduko emakumerik gaiztoena) bezala iragartua, emakume-pasio berri honek pantailan Carmen, Madame Dubarry, Cleopatra, Safo eta Margarita Gautier interpretatu zituen, bere jaletasun sexual zatarraz Mary Pickford birjinarraren kiribil horiak itzalduz eta galtzamar puritauen sumina auspotuz. Baina industriaren etorkizuna zuzentzen

Theda Bara, "munduko emakumerik gaiztoena".

zuen superegoak formula lasaitzaile bat aurkituko zuen, zeren eta *vamp* horien ihardun erotikoak eta exhibizionismoak (ikuslegoa erakartzera zuzenduak biak) bere konpentsazioa izango bait zuten beroiek edo bere maitaleek jasan behar zuten azken zigorrean, trikimaina hipokrita bat gauzatuz zine merkataritza eta moralaren artean.

Vamp horien erotismoak lehen gizaixo haiek (Mary Pickford, Lillian Gish) erabat gainditu zituen bezalaxe, *Latin Lover*-aren arketipo hiper-erotizatu berriak hasiera bateko heroi atletiko eta sexugabeak erabat baztertu zituen. Leinu berri honen eratzailea Rodolfo Valentino emigrante italiarra izan zen, zeinak mentan zeuden gizonezko arketipoei zegokienez bete zuen rola emakumezkoei zegokienez *vamp*-ak bete zuenaren parekoa izan bait zen. Bere iharduera koreografikoak Hollywood-eraino eraman zuen, bertan figuratzaile lanetan aritu zelarik June Mathis gidoiegileak begiz jo zuen arte Julio Desnoyers-en papera egiteko **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** filmean (**The Four Horsemen of the Apocalypse**, 1921), Rex Ingramek zuzendua eta Blasco Ibáñez-en obra batetan oinarritua (beronengana itzuliko zelarik 1922an **Sangre y arena** filmearekin). Zinta honen bidez bere izar karrera guztiz entzutetsuari hasiera eman zion, eta, hain zuzen ere, beronetan dantzatu zuen Beatrice Dominguez-ekin batera bere garaikide guztiei arnasa eten zien tango famatu hura.

Beraz, Valentino mito infantiletik mito puberrerako transizioa izan zen, gizagaixotik banpiresarako transizio beraren legez. Valentino *homme fatal*-a izan zen, bere ile beltz eta diztiratsueraziez, bere begi haundi pintatuez, bere begirada sentsualaz eta bere apaindura barrokoaz nabaria egin zuelarik gizon latindarrak emakume anglosajoniarraren gain eragiten duen lilura erotikoa, aurretik ere Don Juan eta Casanova-ren mitoez agerian jarrita zegoena, Valentino bera izan zelarik, hein batetan, aipatu bi mitoen arrastoari jarraitu zitzaiona. Pantailan magnetismo sexuala gorpuztu zuen, konplexu eta neurosirik gabe, eta bere bizitza pribatuan gizon ahula izan arren, sarritan berea baino izaera sendoagoa zuten emakumeen biktima, zinean "gutxiagoko" arrazak kontsideratutakoen ahalmen sexualari buruzko mitoaren formula sozialki jasangarriagoa errepresentatu zuen, zeren eta ikuspegi anglosajoiarretik latinoak "gutxiagokotzat" eritziak bait dira, beltzak diren bezalatsu -zeinak, hain zuzen ere, emakume zuri askoren artean hain prestigio sexual haundia duten-. Dena den, esan beharra dago "baliagailu" erotiko xehe honek haindainoko entzute eta boterea edukitzera iristearen ondorioz, xehetasun hau lotu beharko geniokelarik tangoak sortarazi zuen zoraldiari (dantza sentsuala, Valentino-k oso poliki egiteaz gain, Vaticanoa hainbestean narritatu zuena), bere publikoarekin harreman masokista bat ezarri zuela, ikusleen menekotasun eta umiliazioarekin gutxiagokoa zen izaki batekiko, herrialde katoliko eta latiniarren horien gaineko errepresio erotiko luzearen ondorioz beroiei egotzitako sexualitate soberakinaz prestigiatutakoa.

Interesgarria izango litzateke "munduaren maitale" honen bereizgarri homosexualak aztertzea Don Juan-ari buruzko Marañón-en teorien argitara, zeren eta homosexualitatearen laidoa bere izenaren gainean izan bait zuen trumoitua, *Chicago Tribune* egunkariak bere asmamenaren langai egin zuen, *"Caid"* izena eman zion (bere filmerik ezagunetakoa) "gizonezkoentzat bakarrik" zen *dancing* bati, *"Daydreams"* izeneko poema liburuxka nahasgarri bat idatzi zuen eta bere heriotza babestu zuten suizidio histerikoen artean igogailu-mutil batena gertatu zen. Bere hilarriaren gainetik Ramón Novarro, Ricardo Cortez,

Valentino: mito latiniarraren arketipoa zinean.

Antonio Moreno, Gilbert Roland, John Gilbert, Robert Taylor, George Chakiris eta John Travoltaren aurpegi latinoak igaro dira geroztik, aurpegi zurbilak, halabaina, hildakoarekin gonbaratuz gero. *Vamp* eta *Latin Lover*-arekin sexua ofizialki eta atzeraezinean tronoratu zen zine ez klandestinoaren mitologian.

Mende amaieratik egunerantzko gure pertzepzioak eragotzi egiten digu zine mutuko mito erotikoek adierazi zutenaren eta pantailan izan zuten jokabidearen neurketa zentzuduna egin ahal izatea. Zaila da zentzu osoz baloratzea Greta Garbo-k suposatu zuena ikusle gisa bere irudi zoragarriaren aurrean hazi ez zenarentzat. Baina Greta Garbo-ren modernitate erotikoaren kakoa zetzan nahasterik gabe frogatzean sexualitate magnetikoa besterenganatzeko ez zuela ez agerraldi epidermikorik ezta apaindura barroko fetitxezalerik ere behar. Har dezagun Clarence Brown-en **El diablo y la carne** (**The Flesh and the Devil**, 1926) filmearen adibidea, bere filme mutuen arteko hoberena eta ezbairik gabe kiskalgarria gertatu zitzaiena garai hartako ikusleei. Bi eszena magistraletan, Clarence Brown-ek oralitate erotiko sofistikatu batetarako formulak lantzen jakin zuen. Lehenengoa, lorategi batean musu-saio bat lehen planu ilun batez jasotzen duen eszena landua da. Bere amodiozko lehen elkarganatzean, Felicitas (Greta Garbo) zigarrotxo bat erretzera doa, baina ezpainetatik atera eta Leo-ri (John Gilbert) ahoan jartzen dio, bere ezpainen ukipena eman nahi bailion. Leo-k poxpolu bat piztutzen du eta Felicitas-ek ufako batez itzali, pasiozko musu bat hartzera gonbidatuko bailuan. Bigarrenean, Felicitas-ek, zeinak oraindik Leo maitatu arren Ulrich-ekin bizi den, jaunartzea egiten du elizan aldarearen oinetara, eta apaizak eskaintzen dion kaliza jiratzen du bere ezpainak jarri ahal izateko Leo-k jarri dituen toki berean. Eszena honen ausardia nabarmena da kontutan izan ezkero bere konnotazio profanatzaileak. Bi eszena hauek berrasmatu zuten, nolabait, musuaren estrategia pantailan.

Greta Garbo oraindik ere mito ukronikoen Olimpoan jasota zegoelarik, "hogeikada zoriontsuko" modernitateak pantailara emakumezkoaren arketipo berriak ezarri zituen. Garbo-k moda guztien gainetik iraun zuen eta interesgarria da konstatatzea pantailan emakume ezkongabearen paperen aldeko lehentasun ageria adierazi zuela, hots, emakume askearena, hainbestekoa izan bait zuen berea bizitza errealean. Eta oso datu adierazgarritzat kontutan izan beharrekoa dugu agian Greta Garbo izatea gizonezkok zein emakumezkok berotasun berdinaz mirestu zuten izar haundi bakarra. Ez da harritzekoa, bere mistizismo erotikoa eta bere gizon-emakumezko anbiguotasun pertsonala aztertuz gero, Garbo-ren exponenterik garaiena Ruben Mamoulian-en **La reina Cristina de Suecia** (**Queen Christina**, 1933) filmeko protagonista papera izatea, zeinean gizonezkoz mozorrotzera iritsi bait zen enbaxador espainiarrekiko (John Gilbert) amodio eszena ahaztezinean.

Garbo, nola ez ba, emakumezkoaren irudi eta rol sozialetan aldakuntza sakonak gertatu ziren garai bateko salbuespena izan zen, Lehen Gerrate Mundialaren ondorioz gizonezkoak gerra frontera joanak bait ziren eta emakumezkoak horien zereginak betetzera bizitza laboralean. Gerraldia amaitu ondoren suspertu zen oparotasun ekonomikoak eta kontsumismoak egin zuten gainerakoa. Emakumearen irudiak, beraz, bere apaindura mitiko-barrokoa eta bere misteriozko mendel erromantikoberantiarra galdu zuen, bulegari edo erostetxe haunditako saltzaile bihurtzeko. *Vamp* zaharrak zokoratu zituen irudi aldaketa hortan zerikusi haundia izan zuen emakumezkoen jantziteriak jasan zuen diseinu berrikuntza, zeinak, Gabrielle Chanel-ek (Coco Chanel) iraultzaileki eragina, soiltasun eta naturaltasunera jo zuen, Isadora Duncan-ek garai berean dantzagintzan eragindako iraulketaren antzekoa eginaz.

Gauza erabat normaltzat jo liteke zine amerikarrak aldakuntza hauek isladatzea, Hollywood-eko industriak berrikutu eta sublimatuak izan arren. Ez zen egiazkoa, adibidez, emakumea emantzipatu zenik, baina egiazkoa zen emakume-ikusle askorengan mentalitate aldaketa bat gertatu zena eta, emakume-menpekotasun arketipo pauliarra ukatuz, ikusle horiek emantzipazio sozial eta sexuala zutela bere jomuga hautatua. Horregatik, zineak bere publikoei *flapper* zeritzonaren mito berria proposatu zien, alegia, andereño zirrilda eta emantzipatua, mundutarra eta ez dibinoa lehengo *vamp*-ak bezala, Amerika industrial berriaren aurpegia azalduko duena nekazal Amerika latz eta puritauari lekua kenduz. *Flapper*-aren mitoa bere baitandik hobekien adierazi zuena Clara Bow ilegorria izan zen, "*It*-eko neska" deitua. Kontzeptu berri hau azaltzeko Elynor Glyn pasarako nobelistarengana jo beharrean gaude, zeinak 1927an "*It*" izeneko eleberria idatzi zuen, *Cosmopolitan* aldizkarian argitaratu zena, non hitz horren gainean ondoko definizioa egin zuen: *"Bi sexuak elkar erakartzen dituen magnetismo harrigarri bat"*, ondoren zehaztuz: *"Erakarpena egon behar du, baina edertasuna ez da beharrezkoa"*. Metro Goldwyn Mayer produktorak Clara Bow-engan aurkitu zuen *it* arketipoa gorpuzteko pertsonaia egokia, eta urte berortakoa da **Ello** (**It**) bere filme famatua, Antonio Moreno-rekin batera interpretatu zuena Clarence Badger-en zuzendaritzapean.

Interesgarria da oharteraztea ilegorria oso prestigio erotiko txikia zuenaz hogeikada baino lehen, garai hartan adats beltza bai bait zen latinotasunari lotutako grina erotikoaren sinboloa. Elynor Glyn-i esker (zeinak bere heroisen artean zenbait ilegorri itxuratu zituen) eta, nola ez ba, Clara Bow-i esker, ile kolore hori biziki sexuatua bihurtu zen, pertsona ilegorriek apasionatu eta sexualki aktibu izatearen menta hartu zutelarik. Moda honek ez zuen luze iraun gerora hogeitamarkadako *sex-symbol*-a izango zen Jean Harlow-en ile hori-platinoak lekuzkanpo utzi zuelako.

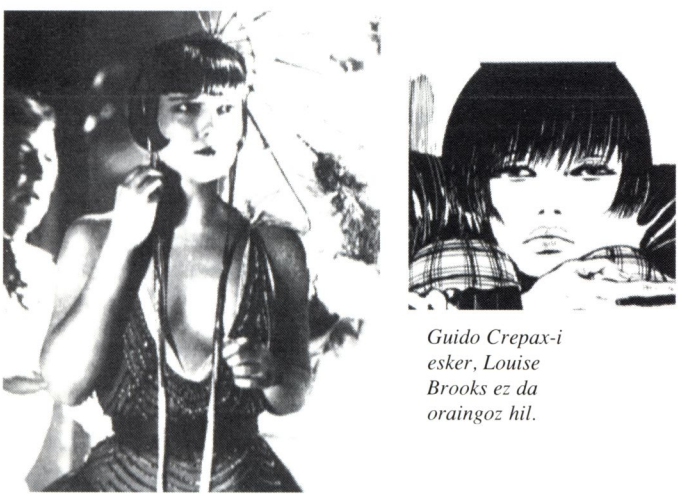
Greta Garbo, ikuslearen lilura.

Iñuxente-gaiztoaren aurrekina, Clara Bow *flapper*-a izan zen bi piezatan agerraldi zabalak egin zituen aurreneko izarra, esan beharreko gauza bada ere garai hartako grina erotikoak zangotara jotzen zuela eta ez soinera, zeina emakumeek ondo hestutzen zuten indar haundia zuten eredu estetiko tubozaleekin bat etortzearren. Oso adierazgarria da ere Clara Bow-ek pantailan izan zuen lan mota, zeren eta sekula ez bait zen azaldu nekazariarenak egiten soroan edo lantegi bateko lanetan, bai, ordea, manikura, igeriketa begirale, *taxi-dancer*, zigarrotxo saltzaile areto dotoretan edota soinarropa saltzaile lanetan. Hau da, mundu sofistikatu eta konnotazio erotiko sendokoekin lotzen zuten enplegutan, "hogeikada zoriontsuko" *American girl* gazteek zituzten antsia izkutuak ezagutarazten zituztenekin alegia. Clara Bow-en eskema estetiko-eroti-

Clara Bow flapper*-a, 20kadako emakume amerikar askoren eredu.*

koari garai hartako *jazz-baby* mordoxka bat moldatu zitzaion, bular laun eta gonamotzakoak, hala Bessie Love eta Colleen Moore nola Anita Page, 1929ko *crack* ekonomikoaren aurretik bizitako garaiko moralaren exponente hutsalak besterik ez zirenak izan.

Hala ta guztiz ere, modernitate estetiko eta etikoari dagokionez inor ez zen Kansas-eko Louise Brooks bezain urrun iritsi, zeinak Berlin-en bere baitan zuenik hoberena eman zuen G. W. Pabst-en zuzendaritzapean bi filme eginaz: **Die Busche der Pandora** (1928) eta **Tres páginas de un diario** (**Das Tagebuch einer Verlorenen**, 1929). Zinefilia erotikoak aipatu lehen filmearekiko gurtza justifikatu bat egin izan du, lehenik zentsuraren biktima izan zen Frank Wedekind ikonoklastaren antzezlanean oinarrituta zegoelako (bere emazteak berak eszenategian Lulu pansexuala interpretatu zuen) eta, bigarrenik, filme hortako zenbait eszenek agertzen duten ausardiagatik, bereziki Ana kondesarekin egiten duen dantza-saio lesbiarrari dagokionez. Filmearen oinarri diren bi dramatan Wedekind-ek sexualitatearen botere subertsiboa azaldu nahi izan zuen, naturaren hasierako eta oinarrizko indarra eta narriagarritasun sozial izugarrikoa, hain zuzen ere Lulu-k (*"pizti basatia"* dramaturgoaren esanetan) bere lehen hiru senarren heriotza eragiten bai bait zuen eta azkenik berau hilik suertatuz Londres-en, Jack Destripatzaileak zastaturik. Pabst-en jenioak tremendismo panerotiko hori modernitatearen neska enblematiko honengan gihartzera bultzatu zuen, zeinak itxura eder eta dotorea zuen eta kopetiletxo batek apaindutako aurpegi fina. Bauhaus-aren goraldiko urteetan, Louise Brooks bera modernitateko diseinuaren miraritzat jo zuten. Ez da harritzekoa filmea estrenatu zuten garaiko zentsurek oso asaldakoia bilatzea eta, horrenbestez, hainbestean erasotua gertatzea. Baina bere oihartzuna gaurdaino iritsi zaigu, Guido Crepax-ek margotutako Valentina-ren fisonomian.



Guido Crepax-i esker, Louise Brooks ez da oraingoz hil.

Erich von Stroheim-ek -vienarra Pabst bezala- ordea, Hollywood-en nagusi zen moralarekiko etenik entzunenetako bat egin zuen **Blind Husbands** (1918) filmeaz geroztik, zine industriko burokraten eta zentsuragileen kontrako borroka iraunkorrean. Agian, bere lasakeriaren mailarik garaiena errealizatzaile gisa burutu zuen karreraren amaieran iritsi zen, **La reina Kelly** (**Queen Kelly**, 1928) filmearekin, zeina egun maisu lan bat kontsideratzen den bigarren zatia moztua eta osatu gabea eduki arren. Stroheim-ek Europa erdialdeko bere erresuma fantasiotsuan Regina V erregin lohiari (Seena Owen) umezurtz gizaixoa (Gloria Swanson) kontrajarriko dio -jauregi bateko logela apaintsu batetan, Kupidoz lagundua eta gaumahaian gurutze bat agerian duelarik *"Decameron"*-aren eta morfinaren ondoan-, zeinari kuleroak erori zaizkion basoan zehar pasiatzen ari zela eta Wolfram printzipe tronukidearen gidaritzapeko erregearen eskoadroi baten aurrean. Neskatto bati kuleroak zalditeriako eskoadroi oso baten aurrean erori eraztea eta gero, haserre berokada batetan, printzipearen aurpegira jaurtikitzea ez zeuden Hollywood-en itxuratutako zinegintzaren egoera kanonikoen artean. Ezin ontzat eman ere printzipeak neskattoa jauregira amarrukeri batez eramaten duenean, erreginak berau aurkitu eta, jelosi joaldi batetan, jauregitik botatzea oso zigorkada haserrez, marmolezko eskailera dotore batzuen barrena jaitsiz saloitan formaturik dagoen goardia errealaren begiradaren aurrean. Giza libidoaren nahaspilari buruzko tratatu oso bat agertzen zaigu inskribaturik Stroheim-ek Gloria Swanson-en aintzarako asmatu zituen irudi eldarnagarrietan. Esan dezagun ere Gloria Swanson bera izanik filme honetako produktorea emaitza ez zuela batere gustokoa izan. Amaitu gabeko zatian, protagonista azkenik Dar-es-Salaam hirian ezkontzen zen agure elbarri eta lizun batekin eta putetxe batetan ziharduen, hura gobernatzera ere iristen zelarik.

Stroheim-en obra hain da apartekoa eta hain erasotua izan zen, ezen egun zine instituzionalaren eta zine klandestinoak eragindako etenen arteko muga bitarte horretan kokatzen bait da, zine klandestino horretakoak ez izanik ere, ia beti, Stroheim-ek ideiatutako eszena erdalnagarriak bezain irudikor eta ederrak. Ezer gutxi esan dezakegu urte mututako zine klandestinoaz, bere gunerik aktibuenak aipatzea ez bada: hala Paris edo Viena, nola Berlin ere (eta geroago Bartzelona). Horri buruz ezagutzen dugu ezertxoa oso teknika oinarrizkoez egindako laburmetraiak dira eta *"Positif"*-en 1964an Ado Kyrou-k argitaratutako katalogoa, Al Di Lauro eta Gerald Rabkin-en filmografiaz osatutakoa *"Dirty Movies"*-eko amaieran (Chelsea House, 1976).

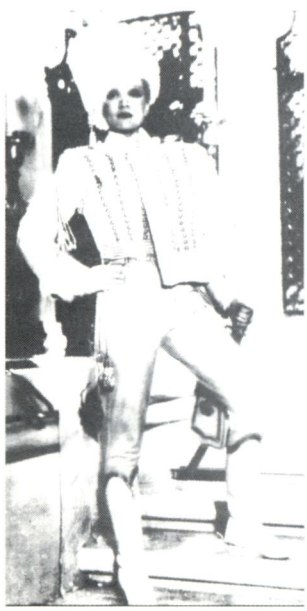
Eta zinearen garai gloriotsu honi amaiera emateko bidezko da garai horretan burututako baimenkortasun eta zentsurazko zenbait erizpideri buruzko hausnarketa egitea. Flaherty-ren **Moana** tituluko dokumental polinesiarraren pantailaratzeak 1926an, garbi baino garbiago utzi zuen emakume ez kaukasikoen bularrak, kultura exotikoetako emakumeenak alegia, inolako muga eta baldintzarik gabe erakuts zitezkeela, baita dantza saio oso mugituak azaltzen ziren eszenatan ere. Tolerantzi zentsuratzaile honek, zeina emakume kaukasikoei ezin zitzaien aplikatu, bere baitan benetan zekarrena, egi antropologiko bat baino, aitorpen razista eta kolonialista bat besterik ez zen. Horrek adierazten zuen beste kultura batzutako emakumezkoen gorputzek eta bularrek ez zutela balio (perfekziozko neurritan eta, batez ere, desiragarritasunezko neurritan) mendebaldeko emakumeen gorputzek eta bularrek hainbat. Premisa hori indarrean urte luzez egon zen eta jokabide razista horren aurrean zitekeen kontsolamendu bakarra F. W. Murnau-ren **Tabú** (1928-31) filme eder eta bakanak ekarri ziguna izan zen, zeinak plastizitate haundiko neurritan eta erregistru liriko eutsi batez, errepresio erlijiosoak elkar maite duen bikote gazte baten haragizko amodioaren kontra burutzen duen borroka azaltzen digun, oso tragikoki amaitzen dena sazerdoteak neska bahitu eta jaungoikoei konsagratzera eramanaz. Bizitzari eta sentsualitateari egiten dion kantua sazerdoteen kastak zaindutako aintzinakoen errituak suntsitzen du. Eros eta Thanatos-en arteko borroka zaharra da, oraingoan Polinesiako ugarte paradisiakoetan eszenifikatua.

• • •

La reina Kelly: *Erich von Stroheim eta Gloria Swanson-en aparteko maisu-lan.*

*Buñuel-en **L'Age d'or** filmeko felazio sinbolikoa.*

Zine soinudunari erotismo zinematografikoaren historian izan diren zutarririk zaratatsuenez eman zitzaion hasiera, hala Lya Lys-ek estatua bati hatz batez egindako felazioa Buñuel-en **L'Age d'or** filmean (1930). Lehenengo zinta abangoardiako zinearen eremu periferiko eta marginalekoa zen eta Frantzian debekatu egin zuten -neurri horrek juridikoki zine pornografiko klandestinoarekin homologatu zuelarik-, bigarrena, ordea, Pabst eta Stroheim-en jatorri vienar berekoa zen Erich Pommer-ek U.F.A.-rentzat egindako produkzio errespetagarria zen. Sternberg-en lehen filme soinuduna ez zen bi autore hauen aipatu filmeena baino balio gutxiagokoa eta gainera kuleroen gai stroheimiarra berriz ere azaltzen zuen, hain zuzen ere kabaretera politak Rath profesore garratzari jaurtikitzen dizkioneko eszenan, zeinak ondoren profesoreak betaurrekoak garbitzeko eta kopetako izerdia lehortzeko erabiliko dituen. Marlene Dietrich-ek eszenategi batetara egin zuen lehen agerrera gogangarria gertatu zen, lehenik bere gorputzaren goikaldearen planu ertain batez segmentatua, ondoren beste gorputz erdiaren planu kontrapikatu batez, gerrialdetik oinetarakoa, bi zango eskultural erakutsiz desafiatuki zabalduta eta eszenategi atzekaldeko emakume ez hain lirainekin kontraste nabarmena sortuz. Konposaketaren egiturari dagokion ikuspuntutik, bigarren planu honek iragartzen zen drama gizatiarrean sexuaren erdiratze topografikoa proposatu zuen garbiki. Era honetara, "emakume gizonjalea" ikonografikoki aurkezten ziguten benetako sexu jale bat bailitzen. Fokalizaketa genitala nabarmentzeko, galtzamarrak bere sexuaren enkoadraketa egiteko erabili ziren, emakumezkoen soinarropak garrantzi ezohizkoa zuen filme batetan. **El ángel azul** (**Der Blaue Engel**, 1930) zine soinudun paradigmatikorako atezubi eta *femme fatale*-aren mitoaren eredu bihurtu zen, adin helduko gizon errespetagarrien bizitza errukirik gabe suntsitzen zuena, zeinak beraugatik burutik joaten bait ziren. Zango femeninoen balio erotikoa ondorengo hainbat akotoresek ere berriztuko zuen: Betty Grable, Rita Hayworth eta Cyd Charisse. Eta galtzamar famatuei dagokienez, bere produktibitate erotikoa Silvana Mangano-k Giuseppe de Santis-en zuzendaritzapean interpretatu zuen **Arroz amargo** (**Riso amaro**, 1949) filmeraino iritsi zen.



Oso "aingeru" gizatiarra eta haragizkoa (Marlene Dietrich).

Marlene Dietrich-en emigraketak Estatu Batuetara bere arketipo asezinki tremendistaren gain inflexio bat ekarri zuen. Bada egiazkoa Paramount-entzat egin zuen bere lehen produkzioan, **Marruecos** (**Morocco**, 1930), berriz ere autsi-urratu haundiko kabareteraren papera egin zuela, bere lehenengo agertaldi musikalean frantsesez kantatzen zuelarik *frac* batez jantzita eta zigarroa errez. Bere garaiko moralari eskaintzen zion probokazio nabarmen hau areagotu egiten zen eskudelean esertzerakoan, aretoko klienteen artean, agertzen zuen ausarkeri maskulinoaz. Eta bere anbiguitate sexualaren azken mukurruak gainezka egiten zuen behin ikuskizuna amaitu ondoren bezeroen arteko neska eder bati ahoan musu eman eta legionari bati lore bat jaurtikitzen zionean. Haindainoko aurkezpen zalapartatsua izan arren, azkenean emakume fatal harroak bere lujozko zapata takoidunak botako ditu -igarotako bizitza baten sinboloa- berak maite duen legionariari (Gary Cooper) jarraitzeko basamortuko hondarretan barrena.

Pertsonaiaren humanizazio sentimental hau bere lanaldi amerikar berrian ohizkoa izango zaio eta agian bere adibiderik garbiena **La venus rubia** (**Blond Venus**, 1932) filmean eskainiko du, Sternberg-en melodrama familiar negarti bat non protagonista sakrifikatu egiten den bere senar gaisoari laguntza ematearren eta errebista aktoresa gisa iharduten duen -**King Kong** filmearen aurrerapen gisako ikuskizun harrigarri batetan izan arren- gorila larruz jantzita, horien artetik agertuko delarik bere edertasun osoa erakutsiz oso *strip-tease* berezi bati esker. Marlene Dietrich-en haragitasun probokatibo eta bizia guztiz bestea izan zen Greta Garbo-ren sexualitate ñabar eta arinagoaren aldean, arrazoi honek garbi azaltzen duelarik Garbo (Metro) eta Dietrich-en (Paramount) arteko kontrastasun mitikoak sortutako bipolaritatea, zeinak hogeitamarretako hamarkadaz iraun zuen. Garbo-ren tipologiari jarraiki Katharine Hepburn eta Greer Garson-en mailako figurak gauzatu ziren geroztik.

Depresioko urteek tipologia erotikoari ekarri zizkioten gauza berrien artean Mae West lotsagabea aipatu behar dugu, zeina iada famatua zen, 1932. urtean Paramount-ak kontratatu aurretik, eszenategitan antzezten zituen komedia biziengatik eta 1918. urtean arrakasta zoroa ernarazi zuen *shimmy* izeneko dantza bat pistaratzeagatik. Bere irudi *vamp* neumatikoak, zeinak herriaren antropologia erotikoan bihurdura anatomikoak sartu zituen, gehien bat aldaka eta ipurmasailak, sofistikazio irrigarri eta ironiko batez eta sexualitate oparo eta erreprimitu gabe batetaz (1900. urteko soinarropa jantzi erotiko gisa iragartzera bultzatu zuena), oso aurkaketa larriak izan zituen sektore puritauekin. **Klondike Annie** (1936) filmea estrenatzerakoan, non Raoul Walsh-ek aktoresa honek idatzi eta interpretaturiko komedia bat moldatzen zuen, Hearst magnatear-en prentsak filmea biraozkotzat eta *"naturakontrako nola Jaungoikoaren kontrako"* ikuskizuntzat eritzi zuen. Anonimo mehatxukorrak jaso zituen eta bizkarzainak ibili behar izan zituen bere babeserako, zinea uztea baino beste irtenbiderik izan ez zuen arte.

Mae West: Amerika ernatu zuten bihurdura fisikoak.

Jean Harlow: Erotismoa zangoetatik bular aldera "igo" erazi zuen emakumea.

Gerrarteko aldian emakumeak bereganatu zuen egoera sozial eta laboral berriak pantailetarako bidea erraztu zion bere-bizitza-bizi-nahi-duen-emakumeari. Arketipo hau hobekien hezurmamitu zuena Joan Crawford izan zen, bizitza errealean *self-made-woman* bat izan zena San Antonio bere jaioterritik ihes egin zuenetik. Harry Beaumont-en **Vírgenes modernas** (**Our Dancing Daughters**, 1928) filmeak izandako arrakastaz geroztik, Joan Crawford tupustean bere etorkizunaren jabe den "emakume amerikar librearen" eredu izatera jaso zuten. Joan Crawford-en garrantzia oso haundia izan zen, Adrian modistoaren laguntzaz emakume amerikarraren morfologia eraldatu bait zuen. Aho eta begi haundikoa, bihotz itxurako ahotxoen eta bekain finen moda suntsierazi zuen bere bekain iletsuen eta ahogaitz diztiratsuaren mesedetan -azken hau irakurketa freudiar gardenekoa-.

Joan Crawford-ekin batera hogeitamarreko hamarkadan erotismo zinematografiko amerikarraren sorkuntzarik handienetakoa Jean Harlow izan zen, Howard Hughes milionari eta abiazioko magnateak aurkitu zuena, ondoren R. K. O.-ko bere *"harem"* artistikora jasoz Hughes-ek berak zuzendutako **Angeles del infierno** (**Hell's Angels**, 1930) filmeaz ezagutzera emateko. Harlow hogeitamarkadako *Platinum Blonde* emakumea izan zen (**Rubia platino**, Frank Capra-ren zuzendaritzapean 1931an egin zuen filmearen titulua) eta ile moda hori ezarri zien emakume amerikarrei. Esan ere esan izan da Harlow-ek peroxidoz egindako kosmetikoen salmenta ehuneko 35ean igo erazi bide zuela; eta, agian, hala liteke orkidea itxurako ilehori honek eragin zuen zoraldi imitatzailearen argitara. Ohizko marmarilariek ziotenez albinismo ikuttu bat ere ba omen zuen. Jean Harlow-en sexualitatea zuzena, oldarkorra eta zinikoa izan zena, bere jendeaurreko zabaltasunak bere setazko jantzi arinen aurrekaldetik nahiz atzekaldetik eskainitako eskoteen bidez sostenik ez erabiltzeaz harro agertzera eraman zuelarik. Gertakari horrek garrantzi haundia du, zeren eta Harlow-ekin garbi hasten bait da ordurarteko zangoen alderako joera erotikoa soin aldera jotzen, horrela Marilyn Monroe-ren irudiaren etorrera gertutuz. Dena den, Jean Harlow-entzat biluztea probokaziorako borondatezko bitarteko bat zen bezala, Marilyn-engan biluzketa xalotasun eta berezko naturaltasunaren espresioa izango da.

Bai Jean Harlow-ek bai Joan Crawford-ek bere filmetan Clark Gable aktorea sarritan izan zuten *partner* gisa. Berau dugu gizontasunaren garai hartako eredurik adierazgarrienetako bat, eta hogeitamarkadako *sex-appeal*-ean berritasun nabaria izan zen, ezen garai hortantxe hasia bait zen ikusle andereei segurtasun eta babes berezi bat ematen dieten galai helduen xarmangarritasuna itxuratzen. Gable-ren itxurak, gogorra, gizontasun dotorekoa eta bere buruaz sendo dagoenarena, doinu zinikoa duen donjuan mingots eta nekatuaren antzeko bat osatzen du, oso garbi gaindituz Valentino-k ezarritako lehen mailako formula hura. Bere pertsonaiarik ospetsuena **Lo que el viento se llevó** (**Gone with the Wind**, 1939) filmean gorpuztu zuena izan zen, hots, emakumearen gainean menerapen liluragarri bat agintzen duen zaldun sudistarena, emakumea, esan beharrik ez, Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) ezin famatuagoa izanik. Beraz, ez da harritzekoa Hollywood-eko jainkoei goratzarre egiten dieten goitizenen artean Gable-rentzat *The King* (Erregea) aukeratzea, bere, bedi bidezkoa espresioa hau, emakumearen gaineko handitasun eta menerapen sexual itzalagatik.

Baina hogeitamarretako hamarkada ere zentsurako Hays Kode puritauaren aginduak bete-betean harrapatu zuen, zeina indarrean 1934. urtean izaera exekutiboz jarri ondoren, oso eragin sakona izan zuen produkzio ifarramerikarrean. Bere jatorrizko idazketako hamabi atalen artetik zazpi zuzenki edo saiheska pantailan sexualitatea agertzeari buruzkoak ziren. Honakoak ziren: Sexua (pasio, sedukzio eta bortxaketa eszenak, makurkeri sexualak, neska zurien tratua, arrazen arteko erlazioak, osasun sexuala, erditzeak eta haurren ernalketa organuak), Zabarkeria, Lizunkeria, Profanotasuna, Jantziak (biluziaren debekua, biluzketa eszenena eta jantzi desegokiena), Dantza eta Gai Nazkagarriena (emakumezkoen salmenta edo emakume bat bere bertutea saltzen). Pantailan baimengarri litzatekeen erotismoaren gaineko fiskalitate obsesibo honek zenbait emaitza bakan sortu zuen. Kontutan har ditzagun, esaterako, Busby Berkeley-k koreografiatutako komedia eta errebista musikal bikainak, non koristen dozenaka gorputz erabat despersonalizaturik geratzen ziren taldekako konposaketa barrokotan, giza gorputza apaindura-mosaiko baten osagai xehe bihurtuz. Sexualitatearen espresioak bide bihurri eta zeharkakotan barrena abiatu behar izan zuen, horren adibide garbi bat koitoaren metafora bihurtutako Drakularen horzkada odoltsua izanik (betagin falikoak haragian sartzea, odola birjinaren mintzurradura sinboliko bezala, biktimaren ahuldura eta hozkadarekiko bere ondorengo menpekotasuna). Hain garbia zen metafora ezen Tod Browning-en 1931. urteko bertsioan Bela Lugosi aktore dotoreak bere aurpegia kapaz estaltzen bait zuen (publikoaren begiradari zentsuratuz) bere horzkada erotikoa egiterakoan. Christopher Lee izan zen 1958an zine britiniarrean ezkutukeririk gabe azaldu zuena banpiroaren horzkadak zuen ahalmen erotikoa, Roman Polanski-k geroztik esplizitoki aipatuko zuen ahalmena bere banpiro homosexualaz **El baile de los vampiros** (**The Fearless Vampire Killers**, 1967) filmean.

Fantasia eta izuikarazko zinea alor egokia izango da sexualitateari buruzko diskurtso ez oso heterodoxoak gauzatzeko, garai hortantxe Claudette Colbert-ek eta Clark Gable-k maindire bat jartzen zutenean bereizitako bere ohen artean gaua igarotzeko Frank Capra-ren **Sucedió una noche** (**It Happened One Night**, 1934). Binbitartean, **El malvado Zaroff** (**The Most Dangerous Game**, 1932) filmean Schoedsack eta Pichel-ek edozein kirolzalerentzat gozamenik sadiko gorenetzat gizonaren ehiza proposatzen zuten, aristokrata errusiarrak "harrapakinik beldurgarriena" zeritzona eta, beraz, asetasunik haundiena ematen zuena. Eta behin Cecil B. DeMille-k, aitzaki erlijioso baten laguntzaz, **El signo de la cruz** (**The Sign of the Cross**, 1932) filmerako neska gazte kristau batzuren agerraldi biluzia diseinatu ondoren, zeinak Erromako Coliseoko hondarretan gorila basatien esku uzten zituzten,Schoedsack eta Cooper-ek animaltasuna zinean ofizializatu eta gorainotu egin zuten **King Kong** (1933) filmearen zoorestia eskergaz, tximino hipersexuatu bat eta pantailan hamaika ondorengo izango zuena (**Son of Kong**, **Mighty Joe Young**, **Love Life of a Gorilla**, **Bride of the Gorilla**) Charlotte Rampling-en zoofiliara iritsi arteraino Nagisa Oshima-ren **Max, mi amor** filmean (**Max, mon amour**, 1986).

*Fray Wray, bere maitaren gaitz eta ezerosoaren eskuetan (**King Kong**, 1933).*

Egoera hori zela-ta, sexualitatearen espresabidea modu zabalago eta egizaleagoz jorratu ahal izan zen zine europearrean. Hogeitamarkadako kezka horren osagairik eredugarrienetako bat **Extasis** (**Ekstasse**, 1933) izan zen, Gustav Machaty-ren filme txekiarra, Hedwig Kiesler aktoresa vienarrarekin egindakoa (Hedy Lamarr, Hollywood-en). Zine mutuko erretorika bisualista landuaren ildokoa, filme honek Eva-ren drama azaltzen zuen, alegia, bere ezkontide eginbeharrak betetzen ez dituen gizon heldu batekin ezkondutako emakume gaztearena. Naturaren bultzakadak eta giri dagoen behor baten laguntzak, zeinak Eva laku batetan biluzik bainatzen ari den bitartean bere arropa guztia eramaten duen, Adam ingeniari gaztearen besoetara jaurtikitzen dute, eta beronek pasio gau bat zer den ezagutaraziko dio txabola batetan, senar zapuztuak bere buruaz beste egiten duen bitartean. Berau bezain gai arrunt eta betierekoez (Eva oso egokiro deitutako protagonista batengan amodio fisikoaren agindu naturala, adin ezberdinen arteko harremanaren porrota, adulterioa porrot egin duten senar-emaztearen askabide bezala) Machaty-k estilozko ariketa eder bat osatu zuen, figura poetiko-plastikotan naharoa. Aktoresaren biluzketa laburra bere bainualdian eta zelaian zeharko ibilian gaur oso lainoak iruditzen zaizkigu narrujotzearen eszenarekin gonbaratuz gero, aktrizaren aurpegiaren espresioaz erakusten digutena lehen planu batetan eta bere lepoko hautsitik lurrera erortzen diren perlen mezuaz. Filmeak persekuzio bortitza jasan zuen zentsura askorengandik eta Estatu Batuetan, adulterioaren eszena onargarria izan zedin, banatzaileak esaldi bat erantsi behar izan zuen Eva-ren egunkarian, zeinak ondokoa zioen: *"Adam eta biok izkutuan ezkondu gara gaur"*. Flaubert-ek *'"Madame Bovary"* obran gauzatu zuen adulterioa, ia mende oso bat igaro ondoren, ez zen pantailetan onargarria zenbait burokratarentzat.

Europan ere **La sang d'un poète** (1930) filmea azaldu zen, Jean Cocteau-ren lehen proposamena zinean poetika homosexual bai irudikatzeari buruzkoa. Lehen sekuentzian, aho bat sortzen da artista protagonistaren ahurratik, zeinak bere bular biluzian behera pasiatzen duen bere sabeleraino jaitsi arte. Zinearen historian zehar homosexualitatea baldintza zentsuratzaileen artean eragozpen haundiz aurrera egin duen gaia izan da, eta hala gertatu da ondoko zuzendarien obra ezagunean: Kenneth Anger (**Fireworks**, **Scorpio Rising**), Luis M. Delgado/Alfredo Alaria (**Diferente**), Pasolini (**Teorema**), Derek Jarman (**Sebastiane**, latinez hitzegina) eta Fassbinder (**La ley del más fuerte**, **Querelle**).

• • •

*Dekoratua sinbolismo sexualaren osagai gisa (**Querelle** Rainer W. Fassbinder-ena).*

Gerra urteetan Humphrey Bogart-en garaipen mitologikoa iritsi zitzaigun, lanbide eta iharduera ilunei lotutako itsusi erakargarria, hiri giroko *bad-good-boy* deritzoguna, gu guztiongan dagoen *bad* hori (hots, errebeldia inguru sozialaren kontra) eta *good* edukia (errebeldia guztien sorburu den sustraitako garbitasuna) konbinatzen dituen formula magiko eta erromantikoa. Dinamita bezain sintesi arriskutsua, zentsurak amaierako heriotz eredugarri baten zigorra ezarri zion *bad* hori zigortu ahal izateko, konturatu gabe horrela *good* eredua garaile egiten zuela ospe erromantiko batez. Amaieran ez zen beti hilik suertatzen, baina zigor motaren bat jasotzen zuen (gartzela, bakartasuna), zeinari minberakor zitzaion barru-barruan bihotz onbera gordetzen duten ziniko guztiak bezala. Formula honen oso adibide bikaina dugu Michael Curtiz-en **Casablanca** filmea (1943), zinismoaren mozorroa azkenean lurrera erortzen bai bait da azpian duen heroea argitara agertzeko. Istorio honetan, Bogart-ek bere maiteari (Ingrid Bergman) eta erresistentziako buruari (Paul Henreid) nazien menpeko Casablanca-tik ihes egiten lagunduko die, horren ordainetan bere sakrifizio pertsonala eskainiz, zeren eta Bogart-en mitoa ikuttu masokista estalia duena bait da eta, agian, berau izango da litekeenetako arrazoi bat haindainoko arrakasta popularra izateko.

Bogart-en mitoak egiaztatu zigun gidoilari zorrotzak gauza zitezkeena agudeziz moral ofizialaren babesle ziren erakunde zentsuratzaileekin ezkutaketan jolasteko. Alfred Hitchcock izan zen zentsuraren produktibotasun erotiko potentziala garbien frogatu zuen zuzendarietako bat. Hau argitzeko hona ondokoa: **Encadenados** filmean (**Notorius**, 1946) Cary Grant eta Ingrid Bergman-en arteko musu luzeegi bat debekatu ziotenean, bikotearen arteko muxutxo labur eta beroz osatutako sail luze eta gaizkor batetan zatikatu zuen, eta, hain zuzen ere, ondorio askozaz ernagarriagoa izan zuen.

Humphrey Bogart, agian zinearen historian izan den gizonezko mito erotikorik garrantzitsuena.

Eskunarrurekin edo eskunarrurik gabe...
*(Rita Hayworth **Gilda** filmean).*

Gerratea amaitzean, eta behin Hollywood-ek propaganda patriotikorako lanak alde batetara utzi ondoren, pasiozko zinearen historian puntako gertatu diren zenbait titulu egin zituzten. Lehenik, John M. Stahl-en **Que el cielo la juzgue** filme intrigagarria dago (**Leave Her to Heaven**, 1945), zeinak giro burgeseko etxe garbi batetan sexu-pasio jalezko kasu patologiko eta asozial bat aurkeztu zuen protagonistaren (Gene Tierney) *raison d'être* bakar bezala. Bere gizonaz (Cornel Wilde) neurrigabeko pasio posesibo batetaz enamoraturik, berea den jabetza hori gogor atxekitzeko etxekoandre burges hau bere kuinatu gaixoa eta bere sabelean daraman semea hiltzera iritsiko da. Bere amak filmean dioenez: *"Ellen-engan ez dago ezer txarrik. Gehiegi maitatzen du, besterik ez"*. Moral ofizialaren arauentzat **Duelo al sol** (**Duel in the Sun**, 1946) western zoragarria ere erronka latza izan zen, berau King Vidor-ek zuzendua Sternberg-ek hasitakoa izan arren, eta Niven Busch-en eleberrian oinarrituta. Filmeak Cain eta Abel-en mitoa maltzurki berregiten du Texas-eko lurretan, ezen Abel anai zintzoa (Joseph Cotten) anai asexuatua bait da, eta Cain gaiztoa berriz (Gregory Peck) Eros-en haragipen garailea, zeinak Pearl Chaves (Jennifer Jones) mestizua sexualki erakarri eta azkenik suntsitu egiten duen. Filmearen amaierak amodio-gorrotoaren eztanda basati eta goren bat dakar, non maitaleek elkar hiltzen duten mendi muinotan tirokako borroka ahaztezin batetan. Amaiera honek, noski, filmearen inmoralitate asaldagarria arintzen zuen.

Baina, ezbairik gabe, oroimen kolektiboan luzeen iraungo zuen garai horretako titulua Charles Vidor hungariar-amerikarraren **Gilda** filmea izan zen (1946). Bilbe oso trebe batez egina eta ikuttu kriptoedipikozko gatazka azaltzen duelarik, Munson exekutiboak (George McReady) gau batez Buenos Aires-en Johnny Farrell (Glenn Ford) erahila izatetik nola salbatzen duen erakutsiko digu, ondoren bere babeseko mutil eta joku kasinoko enplegatu bihurtzen duelarik berau. Egun batetan Munson bidai batetik itzultzen da Gilda zoragarriarekin (Rita Hayworth) ezkonduta, senarra baino askozaz gazteagoa dena. Johnny beronetaz prendaturik geratzen da eta Gilda jolas arinetan aritzen zaio, baina Johnny-k bere grinari eusten dio bere babesle eta nagusi denari zor dion fideltasunagatik, horrela sinbolikoki adieraziz aitaren autoritateak eragozten duen izaera edipikoko erakarpen bat, aitaren irudia bera bait da egun batez bere makil-ezpataz, trebetasun haundiz erabiltzen duen tresna eta zakil ortopediko baten itxurakoa, heriotzetik salbatu zuena. Johnny-k Gilda-ri aurpegira botatzen dio Munson-ekin diruagatik ezkondua dela, ez maitasunagatik. Baina

Sofia Loren, "Risorgimento" italiarraren ordezkari.

Munson bere emaztearen eta berak babestuaren arteko erakarpen/etsaitasunaz ohartuta dago eta Gilda-ri ondoko erasia egiten dio: *"Gorrotoa oso emozio ernagarria izan daiteke"*. Hala da, bai, desira sexual asegabeko kasu baten aurrean gaude, desiratu eta lortzen ez den objektuarekiko gorrotoz metabolizatua. Gilda-k bere senarraren esaldia errepikatuko du Johnny-ri lehenengoz musu ematerakoan. Munson-ek, ordea, muxu hori ikusi du eta ihesari heltzen dio hegazkin istripu batetan hilik suertatua dela simulatuz. Gertakari horrek Johnny, bere babeslearekiko leialtasunez, Gilda-rengandik urruntzen du baina bere nagusiaren lanari helduko dio bere kasinoko kontrolean eta naziekin batera egiten duen tungsteno trafikoko negozio ilunean. Hau da, nagusia enpresari gisa ordetzea onartzen du, baina ez bere rol sexualean. Aldi berean, Johnny-k Gilda-ren bizitza pribatua oso gainetik eta ardura haundiz kontrolatzen du, beste gizonezkoekin harremanik izan dezan eragotziz. Gau batetan, pistan jarduten ari dela, Gilda-k *strip-tease* bati hasiera ematen dio seta beltzazko eskunarru luze bat kenduz, eta publikoaren arteko jaunen bati laguntza eskatzen dio biluzteko. Johnny-ren bizkarzain batek pistatik ateratzen du eta Johnny-k zaplazteko bat ematen dio, horrela tabu sendo bat hautsiz, hots, beraiekin ez dagoen nagusi-aitaren emazte desiratu-gorrotatua jotzearena. Tunsgtenozko trafiku ilegalagatik poliziak kasinoa ixten dio. Iada itxitako lokalean, Johnny eta Gilda-k elkar besarkatu behar dutenean azkenik Munson azaltzen da, bere zakil itxurako makil-ezpataz mehatxu garbia eginaz Gilda berreskuratzeko. Baina zerbitzari batek bizkarretik erahilko du bere makil hori bera erabiliz, eta heriotza horrek bikoteari bere elkartze zoriontsua egiteko aukera emango die azkenik.

Gutxitan eskaini du zineak, halako azal popular hollywoodiarrean bilduta, **Gilda** honetan eskaintzen zaiguna bezain laburbilpen freudiar eraginkor eta inteligentea, zeina itxuraz intrigazko zinta beltz bat izanik, gizakiaren gatazka sexualen oinarrizko mekanismoen laburpen landu bat osatzen duen bere hiru subjektu arketipikoen bidez: babesle heldu eta aitatiarra, emazte gazte eta desiratua, eta bere babeslearen emaztea desiratzen duen babestu semetiarra.

Bitxia gertatu arren, garai bereko zine frantziarra, zeinak "ausarta" izatearen fama izan zuen eta agerraldi epidermiko lasaiagoak onartu zituen (emakumezkoen titiena, esaterako), ez zen iritsi produkzio amerikarraren sofistikazio eta imaginazio erotikoaren mailara. Dena den, aipatzekoa da **Le diable au corps** filmea (1947), Raymond Radiguet-en eleberri autobiografikoan oinarritua eta zinera Claude Autant-Lara zuzendariak moldatua. Filme honek eskandalu nabarmena sortarazi zuen, gaztetxo baten (Gerard Philipe) eta senarra Lehen Gerrate Mundialeko frontean borrokan duen emakume baten (Micheline Presle) arteko amodio klandestinoen berri ematen bait digu. Bruselas-eko zinemaldian aurkeztu zutenean, enbaxadore frantziarra aretotik irten zen, filmea familia, ejertzitoa eta aberriarentzat iraingarria zela eritzi ondoren. Eta Marco Bellocchio-k eleberri honen bertsio berri oso libre bat egin zuenean 1986an, eguneratu egin zuen Maruschka Detmers-ek Federico Pitzalis-i egiten zion felazioa sartuz.

Gerratea amaitzean, zine italiarraren bilakaera itzelak bide egin zion bere zinealdi postneorrealistari aktoresa multzo erakargarri bat ezagutzera eman zezan, aktoresa beroiek ezagunak egin zaizkigularik bere bular oparotan hautemandako nekazal erotismo nabarmenagatik (Gina Lollobrigida, Sofia Loren, Silvana Pampanini, Claudia Cardinale, Marisa Allasio eta beste hainbat). Gerraondoko izar italiarrek hasitako titi iraultza hori gerraurretik Mae West berak iragartu zuen eta, gerratean zehar, halaber, *pin-up* fotografikoek edota borrokan zeuden soldadu bakartiek marraztu eta ohe gainetan hiltzez josten zituztenek, horrela atal fisiko emanzabal horiek soldaduak estimulatzeaz gain, bular amatiar babesle hark eman liezaiekeen babesa eskaintzen zieten alboan ez zuten amaren bularren ordez. Gainera, aktoresa italiarrek nekazal erotismotik eta Mediterraneoko andrandiengandik hartutako nortasun ezaugarri hauek amarengandiko elikapena izatearen promes fantasiotsu gisa eman zituzten ezagutzera, bere herriak elikagai krisialdi gogor bat bete-betean jasaten zuen garaian. Baina kontsolamendu ikonografiko horretaz gainera, irudi hori funtzionala gertatzen zen herriak, militarki garaitua eta historikoki makurtua, Ama Italiarrarentzat nortasun enblematiko berri bat gogo biziz bilatzen zuen une hartan.

• • •

Berrogeietamarretako hamarkadan eta gerraondoko kultura berriaren barruan munduko zinegintzako *star system*-aren berriketa ikusgarria gertatu zen. New York-eko Actor's Studiotik Marlon Brando, Paul Newman eta James Dean bezalako figura enblematiko eta arrakastatsuak sortu ziren. Marlon Brando-k kemen fisiko paregabea agertu zuen eta beraz oso funtzionala izan zen magnetismo sexual haundia zuten pertsonaia primitiboak interpretatzeko (**Un tranvía llamado deseo**, **Viva Zapata**). James Dean neurotiko eta oinazetua agertzen zaigu kontrako bazterrean, babesezaren erakargarritasunez oihuka eskatzen zuelarik emakumezkoen maitasun babesa. Hitz batez esateko matxo zapaltzailearen eta biktima abandonatu babesgarriaren funtzioan eskaintzen zitzaizkion emakumezko publikoari. Telebistaren konkurrentzia gero eta haundiagoaren ondorioz, Hays Kodearen berrikusketa liberalizatzailea gertatu zen 1956an filmeak erakargarriago egiteko, drogei, prostituzioari eta zuri eta beltzen arteko harreman sexualei buruzko debekuak kenduaz. Ondorengo berrikusketa batetan, 1961ean, homosexualitatea eta bestelako perbertsio sexualen debekua desagertu zen.

Hamarkada horretan bertan Cyd Charisse dantzariaren zangoak ziren Hollywood-eko ederrenak. Baina garai berdintsuan Marilyn Monroe bonba lehertu zen zinearen hiriburuan. Figura horrek zinemagintzako erotismoari egindako ekarpena André Bazin-ek laburtu zuen oso ondo zera esaten: *"Gerraren ondoren zinemagintzako erotismoa izterretatik bularretara pasatu zela idatzi dut. Marilyn Monroe-k bien arteko tokira jetsiarazi du"*. Erabat egokia gertatzen da ohar hori Henry Hathaway-ren **Niágara** (1953) bezalako filmea ikustean, zinemaskopean eginda eta bi protagonista monumentalekin: ur jauzi ikusgarriak eta aktoresa, gona estu eta takoi altuekin zabuka. Takoietako ohiturarik ez zuen eta kaderak, ipurdiak eta pelbisa azpimarkatu zion horrek. Erotismoaren ikusmira gorputzaren erdi-erdian kokatzen da, Billy Wilder-en **La tentación vive arriba** (**The Seven Year Itch**, 1955) filmeko plano ospetsuan -gonak aidean- baieztatzen den bezala, desioaren objetua agerian jartzen da baina ikusleak ez du inoiz ikustea lortzen. Eszena horrekin liluraturik hauxe idatzi zuen Bazinek: *"Zentsuraren kultura luze, aberats eta bizantinoa duen zinemagintzaren esparruan bakarrik sor litekeen honelako asmo jeniala"*. **Niágara** Marilyn Monroe errubioaren eta Jean Peters beltzaranaren arteko aurkaketa izan zen, izar erotiko finkatua azken hau. Baina Marilyn Monroe-k hartu zion aurrea.

Marlon Brando, edo zinismo sexuala pantailan.

Behin kazetari batek galdetu zion ea zergatik posatu zuen biluzik egutegi batetako argazkietarako eta honela erantzun zion Marilyn-ek: *"Gose nintzelako eta hiru hilabetetako alogera zor nuelako"*. Modu berean beste kazetari batek lotarako zer jartzen zuen galdetu zionean, *"Chanel bost"* erantzun zion. Hau da, Marilyn-ek naturaltasun osoz onartzen zuela biluztasuna eta erakarpen erotikoa. Edo, nahiago baduzue, xalotasunez. Marilyn ohizko *vamp*-engandik bereizten zuen naturaltasun honez gain, etengabeko ironia eta autokritika zegoen bere pelikuletan, Marilyn bera gailurra eta ehorzlea izan zeneko giza-espezimenarekiko, esaterako Joshua Logan-en **Bus Stop** (1956), filme erabat desmitifikatzaile eta autorreflexiboa.

Le diable au corps-eko maitaleen adin desberdintasunak sortutako eskandalua ez zen ondoriorik gabekoa izan. Colette-k ere landu zuen asimetria hori nobela batzuetan, esaterako *"Le blé en herbe"* (1923), bai eta itxura amarrugabeko neskatxa oso erotizatuen gaia erruz aztertua, berak sortutako Claudine (1900etik 1907ra bitarteko sorta) edo *"L'ingénue libertine"* izenburu modelikoa duen obra lekuko. *Femme-enfant* tronpagarriaren mitologia beraz, ez zen gauza berria mende honetako erdialdean. Domergue-ren emakume-erretratuek eta zinemagintzak berak landua zuten bide hori modalitate desberdinetan. Gogora dezagun Mary Pickford, zinemagintzako lehen neska xaloa, irudi inuzente birjinala zuen arren filmeren batetan azterketa zehaztuagoa merezi duten itxurazko haurdunaldiak erakutsi zituelarik. Horren ondoren etorri ziren Shirley Temple neskatoa (Will Rogers *cow-boy*-aren grina piztu zuena; esaten dutenez, zuloak egiten zituen neskaren kamerinoan zelatan egoteko), Cécile Aubry, Leslie Caron, Etchika Choreau, Françoise Arnoul eta Dany Carrel, azken honen haur espresioak eta itxurazko xalotasuna larrujotzerako benetako ziria izanik. Urte hauetan ere *"Lolita"* (1955) maisu lana argitaratu zuen Vladimir Nabokov-ek eta Tennessee Williams-ek *"Baby Doll"* idatzi zuen, 1956an Elia Kazan-ek pantailara eraman zuena. *Femme-enfant* edo *baby-sex* arketipoak itxura amarrugabe eta nerabea aurkezten zuen, maiz dinamita sexuala izkutatzen bazuen ere, batzutan berezkotasun natural eta desinibituagatik, moral sozialak maneiatu gabeko izakeraren fruitu.

Leinu mitiko honetako produkturik lortuena Frantzian sortu zen Roger Vadim errealizatzaile hasberriak Brigitte Bardot bere emaztea kaleratu zuenean **Y Dios creó la mujer** (**Et Dieu créa la femme**, 1956) filmean. Shakespeare eta Sade-rengandik hartu zuen Vadim-ek Juliette izena protagonistarentzat. Filmearen lehen eszenan biluzik agertzen zen Juliette terraza batetan eguzkitan, aulki ortopedikoan zegoen paraplejikoak espiaturik eta banatzen zituen maindire bertikal baten tartetik adineko gizon batekin (Curd Jurgens) hizketan (hau aldea **Sucedió una noche** pelikulako maindire banatzailearekin!). Juliette umezurtz koketoa zen, desinibitua, Saint Tropez-etik oinutsik, jantzi estuekin eta sujetadorerik gabe zihoana. Antoine friboloaz gustaturik zegoen baina azkenean bere anaia Michel-ekin ezkontzen da maitatu gabe, orfelinatora itzuli behar ez izateko. Momentu batetan, nola ez, anaia-senarraren ohetik ateratzen zen anaia-desiratuarekin oheratzeko nahiz eta Juliettekdantza lotsagabea egin ondoren Michel-ek ematen dion zaplaztekoaren ondorioz (**Gilda**-ren goraintzia?) Juliette umildurik bueltatzen den, ezkontzaren instituzioa toki onean uzten zuen bukaera konformistean. Baina konformismo moral honen gainetik eta zentsurak erakuste anatomikoei jarritako mugez gain (ezkontz gaueko ohantzea kamararen aurrean jarritako ohial ilunak estaltzen zuen) nahiko aisatasun erotikoa adierazten zuen 1956ko testuinguruan. Gogoratzeko eszena da, esaterako, Juliette-k, gorriz jantzia, esku zauritua eskaintzen dionean Curd Jurgens helduari, odola zurrupa diezaion. Edo, berriro umezurztegira itzultzeko mehatxupean solasaldi hau egiten duenean galdera zuzenak egiten dizkion andrearekin:

- *Zoaz medikuren baten kontsultara eta eskura ezazu ziurtagiria.*
- *Zeren ziurtagiria?*
- *Oraindik ere birjina bazara, aukera berri bat eman ahal izango dizut.*
- *Ez nekien nik maitasuna gaisotasuna zenik. Nolanahi ere, zuk ez duzu kezkatu beharrik; bakunatuta zaude dagoeneko.*

"Jaungoikoak emakumea sortu zuen"..., eta Roger Vadim-ek zinera ekarri zuen Brigitte Bardot-rengan itxuratuz. (***Y Dios creó la mujer**, 1956*).

Nahiko lotsagabea zen guzti hau garai haietan eta **Y Dios creó la mujer** filmeak Brigitte Bardot *sex-symbol* eta superizarra bihurtu zuen, Frantziari urtebetean Renault enpresak baino dibisa gehiago eman zizkiolarik, emakumezko frantses guztientzako eredu estetiko berria ezarriz. *Femme-enfant*-en ildoan gailurreko zenbait titulu sortu ziren, Luis Buñuel-en **La joven** (**The Young One**, 1960) Key Meersman-ekin (desiatu eta irla batetan bortxatutako hamalau urtetako neskatxaren paperean), Stanley Kubrick-en **Lolita**-ren bertsioa (1962), non zentsurarekin negoziatu ondoren hamabi urtetik hamalauetara igo behar izan zuten protagonistaren adina, eta Martin Scorsese-ren **Taxi Driver** (1975), hamairu urtetako Jodie Foster-ek New York-eko prostituta baten papera eginez.

Baina Europan oraindik aurrerago jo zuen tolerantzia joerak *nouvelle vague*-ko matxinada generazionalarekin, aurrekoen zinemagintzako akademizismo eta kontserbadurismoaren kontra altxaturik. Louis Malle-ren **Les amants** (1958) moral berriaren erakusgarri gertatu zen, agindu sexualaren erdikotasuna proposatuz; ezkondutako burges aberats batek (Jeanne Moreau) familia, maitale konbentzionala eta status soziala utzi egiten ditu, galdutako edo inoiz ezagutu gabeko plazerra ezagutarazi dion arkeologo apalarekin (Jean-Marc Bory) joateko. Venezian aurkeztua Epaimahaiaren Sari Berezia lortu eta nolabaiteko eskandalua sortu zuen, batez ere logelako maitasun gauaren eszenagatik, kontuz tratatua izan arren lehen aldia izango bait zen seguruen zinemagintza ez klandestinoan *cunninlingus*-a eliptikoki planteiatzen zena, aktoresaren aurpegia *pars pro toto* gisa erabiliz. Garai horretantxe eta iparraldeko protestantismoaren lanbroetatik etorririk, eragin haundia izan zuten Ingmar Bergman-en filme batzuk ausardia erotikoagatik, esaterako **Sonrisas de una noche de verano** (**Somarnatens Leende**, 1955) edo **Noche de circo** (**Gyclarnas afton**, 1953) bertsio goibel eta esperantzarik gabea eta **El silencio** (**Tystnaden**, 1963), mundu arrarotuaren barneko harreman inzestuosoekin. Baina honelako filmekin askoz ere helduagoa eta argiagoa bilakatu zen sexualitatearen gaineko diskurtsoa pantailan.

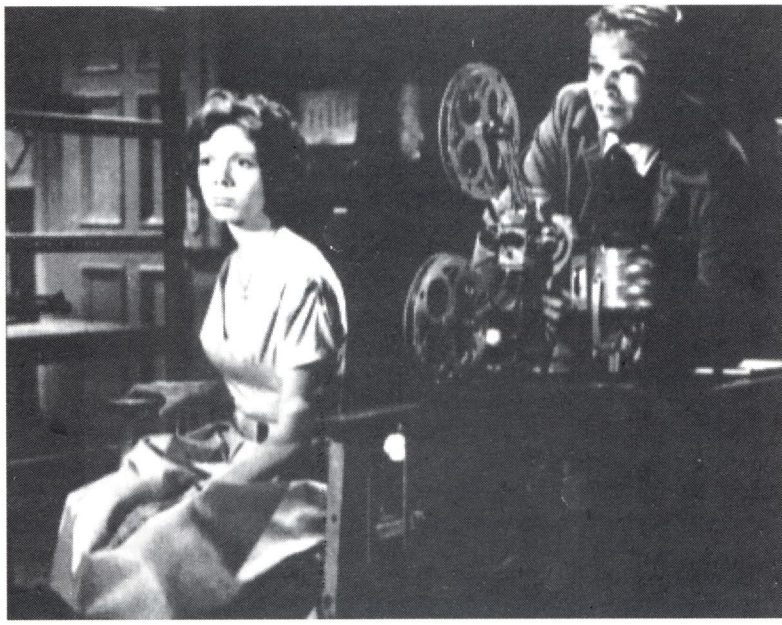
Jodie Foster, Kubrick-en Lolitaren ordeko duhina (***Taxi Driver**, 1975*).

Italian ere eskandalua sortu zuen Federico Fellini-ren **La dolce vita** filmeak (1960). Oso interesgarria dugu gure azalpenerako horren abiapuntua: Erromako *paparazzi*-en iharduna, mass-medien bitartez pribatua erakustea dutelarik lanbide, gure kulturako voyeurismo kolektiboaren mesedetan. Baina Fellini-k artista katoliko eta probintzianoaren (Riminikoa) lilura-higuinezko begiradaz ikusten ditu bizitza sozialeko *happy few*-ek, sexua jostailu gisa erabiliz dibertsioa etsi-etsianki bilatzen duen fauna tristearen modura deskribatzen dituelarik. Maddalena (Anouk Aimée) unatuak prostituta baten ohean larrua jotzen bilatzen du kilika. Emma (Yvonne Fourneaux), protagonistaren (Marcello Mastroianni) andregaia, ohizkoa da suizidio frustratuetan. Steiner (Alain Cuny) intelektual kultu eta baretsuak (katolikoa?), ume txikiak hil eta bere buruaz beste egiten du atake batetan. Eta Sylvia (Anita Ekberg) izar suediar oparoak *"Everything is so difficult, Marcello!"*, aitortzen dio protagonistari iturri publikoan bainua hartzen asperdura uxatzen saiatu aurretik. Sakonean asperdura eta porrot existentzialari buruzko pelikula da **La dolce vita**, sexua etengabeko helmuga -bai gizonezko bai emakumezkoentzat- duten jai mundanoen zalapartekin uxatu, ahaztu eta maskaratu nahi den asperdura. Alde horretatik, hainbeste apaizek kritikaturiko zinta hau, zigortzaile eta moralista dugu, hondartzako egunsentiko parabolarekin bukatzen dena, parranderoek jaia ahitu ondoren arrantzaleek itxasotik ateratzen duten itsas-munstruo metaforikoarekin, obsesiozko begiaz behatzen duen pizti likitsu eta nazkagarria. Bukaera penitente honen kontraste gisa Mastroianni-k ez du ez entzuten ez ulertzen, itxura xaloko neskato batek esaten diona. Loturarik gabeko bi mundu dira.

***La dolce vita**: Fellini-ren eskandalu ez hain eskandalotsua.*

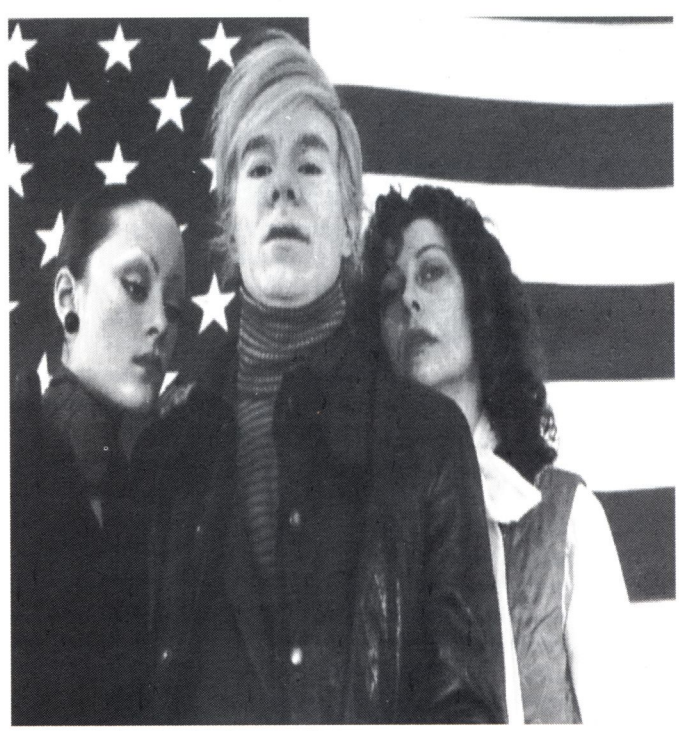
Fellini-k hain maisuki gauzatu zuen **La dolce vita**-ren moraltasun kristaua, urte berean egindako filme britaniar apal baten kontrastea izan zen: Michael Powell-en **El fotógrafo del pánico** (**Peeping Tom**, 1960). Aztertua dut beste nonbaiten zinta honek protagonista sadikoaren voyeurismoaren inguruan egiten duen erreflexio eredugarria. Zinegile asasino gazte batek emakumezko biktimen aurpegiak filmatzen ditu, gorputzean sartzen dien puntzet batez (larrujotzearen karikatura) hiltzen dituen momentuan eta, aldi berean, ispilu deformatzaile batetan isladaturik ikusten dituzte neskek oinazeak desitxuraturiko beren aurpegiak (orgasmoak aurpegian sortzen duen itxuraldaketaren karikatura). Bere garairako aurreratuegia izanik kritika britaniarraren sumindura piztu zuen filmeak baina orain *snuff cinema* deitzen denaren erreflexio argi eta aurreratu gisa ikusten dugu egun (artikulu honen bukaeraldera mintzatuko gara zerbait horretaz). Powell-ek 1960rako deskubritu egin zuen aurpegia zela giza gorputzatalik lizunena, gizakiaren emoziorik izkutuenak isladatzen dituen gainaldea izanik. Bai eta orgasmoaren uneko aurpegiek eta heriotz biolentoetakoek antza haundia zutela.

• • •



***El fotógrafo del pánico**, egungo "snuff movies"-en eragile zokoratua.*

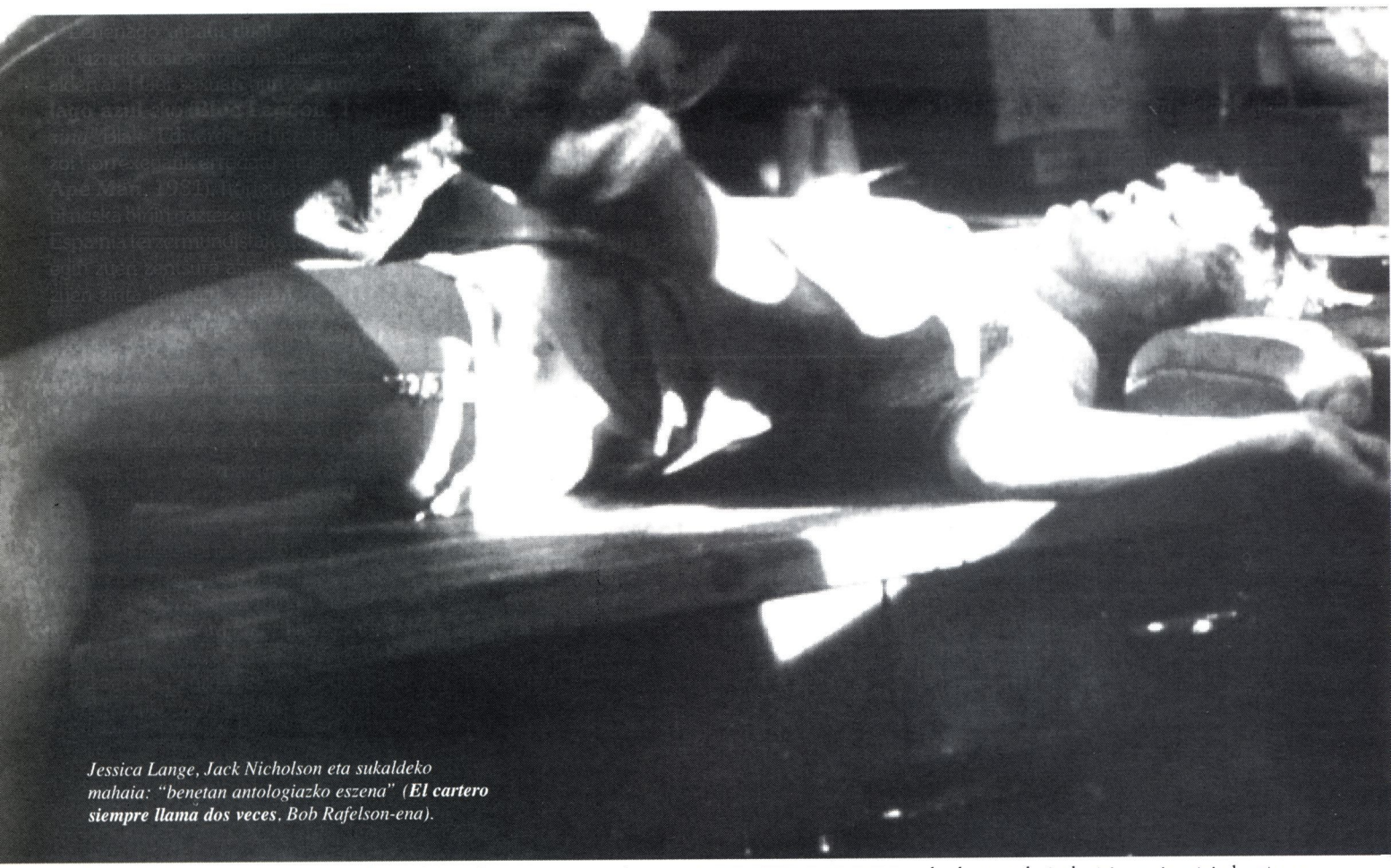
Ohituren bilakaeraren eraginez eta, telebistaren konkurrentzia zela medio zine-aretoetara gutxiago joatearen ondorioz, mendebaldeko zentsura kodeen hondamendi orokortua hasi zen hirurogeietako hamarkadaren bukaeran (Espainian ez zen horrelakorik gertatu 1977ko abendurarte), eta aldi berean filmetako X sailkapena hasi zen. Tolerantziaren aurreratze honekin loturik dago halaber 1968ko eragin kontestatario eta libertarioa eta, 68ko algara ludiko eta sexual hau hoberen gauzatu zuen errealizatzailea agian, Dusan Makavejev yugoslavoa izan zen. Wilhelm Reich-en terapia sexuala erreibindikatu zuen **W. R. Misterios del organismo** (**W. R. Misterije organizma**, 1971) eta **Sweet Movie** (1973) filmeetan aldarrikapen libertario eta hedonista kaleratu zuen eszena paidofiloa sartuz. Printzipio moral asko jarri zituen kolokan 1968ko traumak eta zenbait filme marjinal arrakastatsuk industrian eragindako presioa, esaterako egun *cult movies* bilakatu eta Russ Meyer-ek 1959an hasitako *nudie's*, edo Andy Warhol-en lantegiko postunderground produkzioa -**Flesh** (1969), **Trash** (1970), **Heat** (1972)- zinemagintza-enpresa tradizionalen jarrera eta arau aldaketak sustatu zituzten.



Andy Warhol, agian "underground" mogimenduaren ordezkaririk inportanteena, Jane Forth eta Ultra Violet bere bi aktoresen erdian.

Gorago ohitura eta arketipo sexualen bilakaera aipatu dugu eta industriak berehala isladatu zituen. Identitate sexualak eta horien rol tradizionalak zalantzan jartzea izan zen horren adibide sintomatikoa, Blake Edwards-en **Víctor o Victoria** (**Victor**, 1982) Julie Andrews-ekin, eta Sidney Pollack-en **Tootsie** (1982) Dustin Hoffman-ekin, filmetako emakumezko eta gizonezko trabestituekin. Lehenagoko zinemagintza lantzean behingo agerpen komikoak izan zituen trabestismoak, esaterako Jack Lemmon eta Tony Curtis parregarriak Billy Wilder-en **Con faldas y a lo loco** (**Some Like It Hot**, 1959) filmean. Baina bi titulu berrien arrakasta jendetsua gizarte postindustrialean gertatzen ari zen rol sexual tradizionalen gero eta nahasketa haundiagoaren ispilu eta sintoma gisa azaldu zen. Brian de Palma-ren **Vestida para matar** (**Dressed to Kill**, 1981) intriga kriminaleko zintan agertu zen trabestismoak ostera, inplikazio psikopatologiko sakonak zituen eta Hitchcock-en **Psicosis**-en (**Psycho**, 1960) omenaldia izan zen.

Baina zine-industriaren bilakaeraren baitan, aldaketa sozialek bultzatua eta enpresetako inertziak gerarazia, kontraesan haundiak ere sortu ziren. Biluztasun osoaren agerpena, esaterako, hain gauza hutsala bilakatu zen abentura afrikarretako komiki ezagun batetan oinarritu eta haur publikoarentzat egindako **Sheena, reina de la selva** (**Sheena, Queen of the Jungle**, 1984) filmean protagonista (Tanya Roberts) erabat biluzik agertu zela oihaneko bainuaren eszena batetan, mende erdi bat lehenagoko **Extasis** eskandalotsua baino askoz ageriagokoa izanik ere. Tolerantzia honen kontraste gisa Bob Rafelson-en bertsioko **El cartero siempre llama dos veces**-en (**Postman Always Rings Twice**, 1981) Jessica Lange eta Jack Nicholson-ek sukaldeko mahai baten gainean burutzen duten larrujotze beroak -benetan antologiazko eszena- zentsura amerikarraren presioak sortarazi zituen eta bereziki beroak ziren plano batzu kendu egin zizkioten merkatal-zabalketarako X sailkapena ebitatzeko. Ken Russell britaniarraren **La pasión de China Blue** (**Crimes of Passion**, 1984) produkzio iparamerikarrak ere (Kathleen Turner-ek gauez prostituzioan aritzen den estilista baten rol bikoitza jokatzen zuen) mozketak jasan behar izan zituen zabalketa murriztuko zion X talde lotsagarrian sartua ez izateko.



*Jessica Lange, Jack Nicholson eta sukaldeko mahaia: "benetan antologiazko eszena" (**El cartero siempre llama dos veces**, Bob Rafelson-ena).*

Gusto aldaketen eraginpeko mudantzak izan bazituen ere, indarrean segitu zuten *star-system*-eko kanonek, industriaren inertzia kontserbatzailearen bultzatzaile izanik. Gizonezkoen artean estirpe latinoa luzarazi zuen John Travolta-k John Badham-en **La fiebre del sábado noche** (**Saturday Night Fever**, 1977) filmeko Tony Manero-ren paperarekin. Diskotekako seduktorearen figura sublimatu zuen brilantinaz igurtzitako adats beltzaranekin. Jatorri italiarrekoa dugu halaber Sylvester Stallone gihartsua, **Rambo**-n (1985) burutzen zuen paperarekin gimnasiotik ihes egindako kulturistaren irudia erradikalizatu zuelarik bortxakeriazko orgia paroxistikoan Vietnam-go lurretan. Bular izerditsua agerian zera adierazi zuen Stallone-k, odol garbiko hazitarakoaren bere fuselaia egokiagoa zela ekintza fisiko bortitz eta gimnasiazkoetarako ekintza sexualerako baino eta horrexegatik ikusle homosexualen bihotzak bereganatu zituen emakumezko ikusleenak baino lehenago.

Lehenago aipatu dugun *femme-enfant* tradizio horren ildoan Brooke Shields ederra agertu zen, hamalau urterekin Hollywood-eko mukizurik desiragarriena bilakatu zen, Louis Malle-k **La pequeña** (**Pretty Baby**, 1978) filmean agertu zuen Nueva Orleans-eko putetxean alderrai. Haur sexuari buruzko filme eskandalugarri honen ondoren, ohianezko nudista bezala hazi zen Brooke Shields Randal Kleiser-en **El lago azul**-eko (**Blue Lagoon**, 1980) irla bakartian. Sexu-emakumearen beste errejistro batetan Bo Derek azaldu zen, *"emakume hobezina"* Blake Edwards-en hitzetan, ikutzeko baino gehiago begiratzeko objetu ederra zen birjin ario eta bikingoaren aurpegi harroarekin. Arrazoi horrexegatik errodatu zituen John Derek bere senarrak jantzirik gabeko Tarzan abenturak bere luzimendu pertsonalerako, (**Tarzan, the Ape Man**, 1981), horietan zegoen interes bakarra gorputz-fuselaia izanik. Ondorengo zintan **Bolero** (1984), maitale ideala bilatzen duten bi neska birjin gazteren (bestea Ana García Obregón espainiarra zen, *star*-aren kontrapuntuko pailazoaren paperean) ixtorioa aurkezten digu, Espainia terzermundistako torero baten itxurapean agertzen zelarik. Ohe-eszenetako beroa zela eta, filmea X sailkapenean sartzeko mehatxua egin zuen zentsura amerikarrak ebaketa batzu egin ezean. Azkenean egin ziren baina eztabaida horrek publizitatearen arrakasta areagotu zuen zinta kaleratu zenean.

Jessica Lange **El cartero siempre llama dos veces**-eko Cora-ren pertsonaia menperatzailearekin arrakasta lortu zuen urte berean Hollywood-eko figura berri batek, Kathleen Turner hasberri ederrak, emakumezko oldarkortasun sexualaren adibide berri bat eskaini zuen Lawrence Kasdan-en **Fuego en el cuerpo**-n (**Body Heat**, 1981). Filme gogor honek behin betirako frogatu zuen sexualki pasiboa zen emakumearen zine-estereotipo zaharrak ez zuela ordurako bat ere indarrik. Europa ez zen atzean gelditu magnetismo sexual haundia zuten aktoresa berriak kaleratzerakoan, esaterako Valérie Kaprisky (**La mujer pública**, 1984) eta Maruschka Detmers (**El diablo en el cuerpo**, 1986). Porno *soft* zineak ere, *hard* zinemagintzaren gordinkeriari muzin egiten zioten burgesentzako blandiporno leundua, izen famatu multzoa sortarazi zuen eta, horien buruan Sylvia Kristel, Just Jaeckin-en **Emmanuelle**-ren lehen bertsioko protagonista (1973). Filmearen merkatu arrakasta haundiaren ondorioz nazionalitate eta produktora desberdinetako kumeak sortu ziren eta horietan izan erotiko berriak, oso momentukoak batzutan, agertzen ziren, esaterako Laura Gemser.

Lehenago ere aipatu egin dugu 1968ko traumak zinegile askoren jarreran eta industriaren tolerantzian izan zuen eragina. Pantailan modu argiago eta nabariagoaz agertzeko erreztasun haundiagoak aurkitu zituzten sexualitate eta bortxakeriak. Mendebaldeko herri batzuetan *hard core* zinea despenalizatzen eta argitara ateratzen ari zen une berean, filme iparamerikar batzuen eraginez kritikak *ultrabiolentzia* izendapena asmatu zuen horiek aipatzeko. Horietako titulu bat -Kubrick-en **La naranja mecánica**-rekin batera (**A Clockwork Orange**, 1971)- Sam Peckinpah-ren **Perros de paja** (**Straw Dogs**, 1971) izan zen eta badu, izan, nolabaiteko garrantzia azterketa honetan. Matematikari hotz bat (Dustin Hoffman) aurkezten zuen, lanean erabat murgildua liburua idazten ari zen etxe isolatu batetan bere emazte gazte eta ederrarekin (Susan George). Lau gizonezko grina erreprimituak pizten ditu inguruan. Protagonista kanpoan den egun batetan behin eta berriro bortxatzen dute emaztea eta, azkenean, gero eta haundiagoa den asaldura giroan, bere rol sexuala onartzen du matematikari hotzak eta erasotzaileen kontrako piztia bihurtzen da. Peckinpah-ek hainbeste maite zuen matxismoaz tintaturik badago ere, zorroztasunez deskribatzen du emakumea gizonezkoen posesibitate eta oldarkortasunaren lehertzaile gisa, arreske dagoen urrixagatik estepatan burrukatzen duten animalia arrak bezalaxe.

Peckinpah-ek biolentzia pantailetan adierazteko bide berriari ekiten zion bitartean, Pasolini-k hasiera eman zion Italian *bizitzaren trilogia* famatuari, edukin erotiko haundiko ipuin klasikoen egokitzapenekin. Nahastu egin zituen lanotan adierazpen gogor nahiz eskatologikoaren gordintasuna, berari zerion arnas poetikoarekin eta herrikoiaren zentzuarekin: **El Decamerón** (**Il Decameron**, 1971), Boccaccio-ren testuaren arabera; **Los cuentos de Canterbury** (**I racconti di Canterbury**, 1972), Chaucer-en oinarrituta, eta **La flor de las Mil y una noches** (**Il fiore delle Mille e una notte**, 1978). Bere azken lana, latza eta urratua, Sade-ren transposizio librea izan zen Salò-ko Errepublikan, **Salò o le 120 giornate di Sodoma** (1975), sadismoa eta koprofagia kanpoan utzi ez zituen muga-filmea.

Baina mitologia erotikoaren alorrean hamarkada horretan zirrara haundiena lortu zuen errealizatzaile italiarra Bernardo Bertolucci izan zen **El último tango en París** (**The Last Tango in Paris**, 1972) lanarekin (Italiako Auzitegi Gorenak sutean erretzeko kondena eman zion). Eskandalua ez zen sortu emazteak buruaz beste egin berri duen boxeolari-ohi amerikar helduaren eta neskatxa burges arteko harremanengatik, klasikoa bait zen gaia, Marlon Brando nazioarteko izar famatua izateagatik baino. Mingain gaiztoko pertsonaia onartzen zuen, jokaera lotsagabekoa, pantailetako tradizio erotikoan nahiko berritzailea zen Maria Schneider-en gurinazko sodomizazio guztiz sonatua barne. Jules Verne kaleko pisu irrealean egiten duten lehen topaketa zutik egindako larrujotze zoroarekin burutzen da (plano bakarrean errodatua), batak besteaen izena jakin gabe eta aldez aurreko lausengorik ere gabe. Hortik aurrera izenik gabeko ezezagun biren arteko abentura basatiaren freskotasuna mantendu nahi dute amoranteek eta aldizka moblerik gabeko piso majikoan biltzen dira, espazio eta denboratik kanpokoa bilakatu duten pisuan. Izkutuko abentura liluragarri honen bestaldean Jeanne-ren etorkizun burgesa agertzen da, *cinéma-vérité* egiten duen errealizatzaile kaxkarrarekin (Jean Pierre Léaud) ezkondu beharra eta gainera horrek ez du gustoko amoranteen topatze sexual majikoen pisua, geroago ezkontz-bizitokia izan behar duena. Amerikarrak jokuaren arauak apurtu eta Jeanne-ri maite duela esaten dionean, aldi berean izena galdetuz lehen aldiz, honek hil egiten du tiro batez abenturaren bukaera markatuz eta horrela berarentzat ezarritako ordena sozialera itzultzen da, sorpresarik gabeko ezkontza konbentzionala.

Sakonean grina babesteko zailtasunari buruzko adierazpen poetikoa zen filme honek eskandaluzko arrakasta lortu zuen eta ondoren, giza sexualitatearen aztertzeari segitu zion Bertolucci-k **La luna** (1979) filmearekin. Opera kantari baten eta bere semearen arteko harreman inzestuosoa aurkeztu zuen sinbologia freudiar ugaria erabiliz, lehenago Louis Malle-k **El soplo al corazón** (**Le souffle au cœur**, 1970) fintasun haundiz landu zuen gai berbera nahiz filmeak arazo ugari izan zentsura frantzesarekin. Italia katolikoan sexualitatea pantailetan aurkezteko erresistentzia haundia bazegoen ere, nahiko zuzendari ekin zioten zinemagintzako adar honi, filmeek sortzen zituzten auzi judizialek azkenerako merkatal publizitate paregabea gertatzen zirela jakinez. Horrela ba, Tinto Brass saiatu egin zen frogatzen DeMille-ren kolosalismo ikusgarria gailur izan zuen *erromatarren zineak* tolerantzia sexualeko garaiarekin ados zihoan tratamentua izan zezakeela. Horren fruitu izan zen **Calígula** (1977), Bob Guccione-k *"Penthouse"* bere aldizkariaren industria makinaria osoaren laguntzaz produzitua.

***El último tango en París**, 70kadako filmerik enblematikoenetako bat.*

***Historia de O**: Crepax-ek Pauline Réage-ren liburuari jarraituz egindako komikia.*

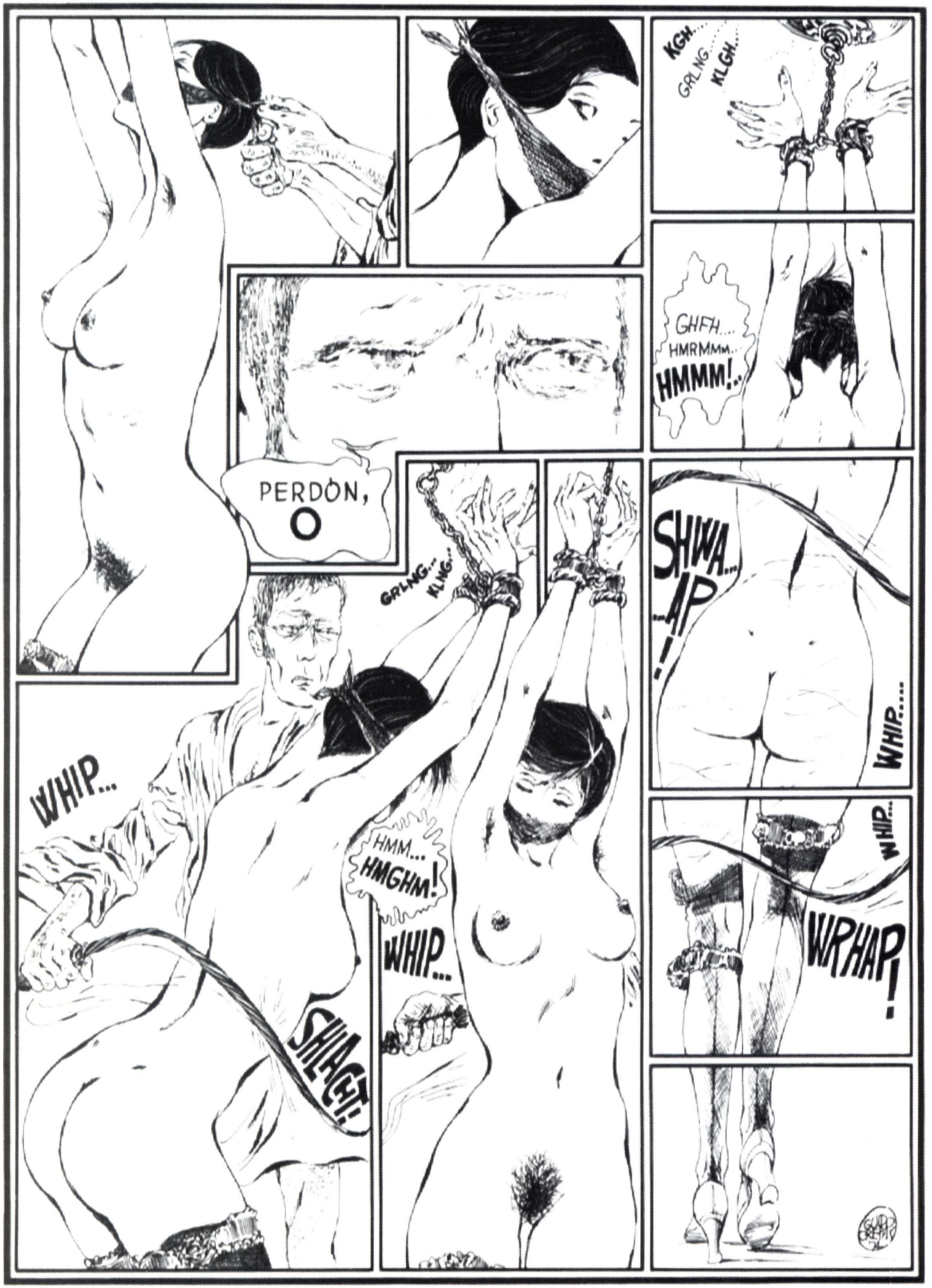
Calígula-ren bi bertsio desberdin banatu ziren mundu osoan zehar: bata osorik, felazio, larrujotze eta isurketa eszenekin, eta bigundutako beste bat filmea X aretoetako ghetto-ra ez baztertzearren. Espainiako merkataritzak aurkeztu zuen bertsioa leundua izan zen nahiz bertsio osoaren bideoa gure bideo-merkatuetan lortu daitekeen.

Horren ondoren Stefania Sandrelli andre helduaz baliatu zen **La llave** (**La chiave**, 1983) filmearekin Italiako zinemagintza erotikoari norabide berria emateko. Junichiro Tanizaki japoniarraren nobelan oinarritzen zen zinta eta faxisten garaiko Italian kokatu zuen fisikoki hondatzen ari zen agure aristokrata libertinoak (Frank Finlay) bere emaztearekiko (Stefania Sandrelli) agertzen duen neurrigabeko grina. Emaztea bere aldetik suhiarekin zegoen enamoraturik. Hasiera batetan Italiako zentsurak filmea debekatu zuenez kalifikazio erotikoaren ospeaz agertu zen merkatuetara -pelikularen zati gehienean hankartekoa erakusten zuen aktoresak- eta horrek merkatal arrakasta ekarri zion, Italian nolabaiteko gehiegikeriaz *egile-pornoa* izena hartu zuenaren ateak irekiz. Hots, bitarteko gutxi, presa haundi eta inolako intelijentziarik gabe egindako ohizko zinemagintza pornografikoaren alternatiba zen, formalki landuagoa eta batzutan aktore ezagunekin. Azken urteotako zinemagintza europearraren baitan, eta balizko *egile-porno* honen mugetan, **Una llama en mi corazón** (**Une flamme dans mon cœur**, 1987) filmea dugu aipagarri. Alain Tanner-ek errealizatu zuen zuri beltzean eta oso aurrekontu txikiaz Myriam Mézières-en enkarguz, eta hauxe izan zen halaber gidoilari eta protagonista. Pelikularen jatorria hori izanik nolabaiteko erakuskeria lotsagabea dario protagonistaren sexualitate konpultsiboa gordinki agertzerakoan, El Cairo-ko auzo periferikoetaraino eramango duten gizonezkoekiko abentura eta desabenturatan -*"maitasunezko Via Crucis-a"* dela esan da kasu honetan. Barne aitorpen urratuzko filmea izanik badu autoterapia ariketa kutsua.

Azken bi hamarkadetako filme erotiko famatu, irudikor edo arrakastatsuenetako gehienak, zentsuraren desblokeatze orokorraren ondorengoak, harreman sadomasokisten ingurukoak izatea ez dirudi kasualitate hutsa denik. Horixe zen odurarte bereziki debekatutako muga erotikoa, sentsazionalismo morbosoz inguratua. Buñuel-ek **Belle de jour** (1966) filmean putetxeko umiliazioan plazerra bilatzen zuen emakumea bilakatu zuen Sévérine burgesa sofistikatua (Catherine Deneuve). Liliana Cavani-ren **Portero de noche** (**Portiere di notte**, 1973) filmearen arrakasta komertziala preso juduak (Charlotte Rampling) SS-etako ofizialarekiko (Dirk Bogarde) menekotasunaren plazerrean oinarritu zen, ingurune eskandalotsuaren baitan. Errealizatzaileak sumisio hori erredimitu nahi izan zuen aparteko pasio debekatu gisa aurkeztuz, surrealisten *amour fou*-ren parekoa, hogeitamar urtetako banaketa gainditzeko modukoa. Handik gutxira Barbet Schroeder-en **Maîtresse** (1975) agertu zen Frantzian, Bulle Ogier izan zelarik sadomasokismoan berezitutako prostituta protagonistaren papera egin zuena. Filme horretan benetako ihardute sadomasokisten dokumental zatiak sartu ziren. Gertatutako kasu batetan oinarritzen zen Nagisa Oshima-ren **El imperio de los sentidos** filmeak (**Ai no corrida**, 1976) benetako konmozioa sortu zuen *hard* eszenak sartzen zituelako eta plazerraren azken muga, heriotzerainoko itotze onartua bihurtzen zuelako, jotzearen erdian. Espainiako zinemagintzaren baitan William Wyler-ek **El coleccionista** (**The Collector**, 1965) egiteko hautatu zuenaren antzerako abiapuntua hartu zuen Bigas Luna-k **Bilbao** (1978), *hard core* garaiaren altuerako posesio erotiko obsesiboaren historia kontatzeko. Just Jaeckin-ek 1975an pantailetara eraman zuen **Histoire d'O** nobelaren egilea den Pauline Réage-k berak eman zuen Shuji Terayama japoniarraren **Los frutos de la pasión** (**Les fruits de la passion**, 1981) zintarako literatur oinarria. Ekialdeko putetxe batetako emakumezkoaren umiliazio arazo klasikoa da Isabelle Illiers goxoak interpretaturik.

***El imperio de los sentidos**: Japoitik ailegatu zitzaigun eskandalua.*

Robert Van Ackeren-en **La mujer flambeada** (**Die flambierte Frau**, 1984) filmea germaniarrean krudeltasunaren plazerraren tratamentu oso interesgarria agertu zen: Eva ikaslea (Gudrun Ladgrebe), bizimodu burgesaz nekaturik senarra uzten du; beharrak baino gehiago kuriositateak bultzaturik prostituziora jotzen du, diru independentzia lortuz. Chris (Mathieu Carrière) gizonezko prostitutoarekin enamoratzen da eta duplex batetan elkarrekin bizitzera joatea erabakitzen dute. Lanorduetan zehar beren lanihardueratan aritzen dira nor bere aldetik eta gaua ailegaturik elkarren besoetara amiltzen dira nekeak akabaturik. Eva gizonezkoen menperatze sadikoan espezializatzen da eta honek plazer haundia ematen dio, Chris-en gustokoa ez bada ere. Azkenik sadomasokismoaren grinak jotzen du neska Chris-ek kontrako ezer egin ezinean. *Standing* haundiko prostituzio-negozioaren errito eta liturgiak zehatz eta aseptikoki aurkezten zuen filme argigarri honen itzalean, Adrian Lyne-ren **Nueve semanas y media** (**9 1/2 Weeks**, 1986) sadomasokismo *light*-eko harreman hutsala azaldu zen. Publizitate *spot* baten estetikaz bizarra moztu gabeko ejekutibo erakargarri baten (Mickey Rourke) zapalketa deskribatu zuen arte galerista dotore batekiko (Kim Basinger).


KGH...
GRLNG...
KLGH...
GHFH....
HMRMMm..
HMMM!..
PERDÒN,
O
GRLNG...
KLNG..
SHWA...
..AP!
WHIP....
WHIP...
HMM...
HMGHM!
WHIP...
WHIP...
WRHAP!
SHLACK!

*Zoofiliari buruzko Valerian Borowczyk-en filmearen fotograma poetikoa (**La bestia**, 1975).*

Ez da harritzekoa bestetik, zabaltasun haundiagoak ageriko homosexualitatearen inguruko pelikulak bultzatzea, esaterako **Querelle** (1982), Jean Genet frantsesaren *"Querelle de Brest"*-ekin R. W. Fassbinder-ek egindako egokitzapena. Marinelen arteko pasioen ixtorio hau errekreatu zuen Fassbinder-ek sentsualitatez betetako inguru teatralizantean, Brad Davis, Franco Nero eta Jeanne Moreau mugitzen zireneko gorputz eta grinezko giro lotsagabean. Oraindik urrunago jo zuen **Taxi al W. C.** (**Taxi zum klo**, 1981) filme berlindarrak. Frank Ripploh zuzendariak Berlineko komuna publikoetan zehar egindako abenturaren bilaketa eta ibilera sexualen bilduma autobiografikoa zen, mundu homosexualaren izkutuko *ligeen* inguruko dokumento aparta. Ekintza sexual agerikoak azaltzen zituzten eszenak zituenez X sailean katalogatu zuen Espainiako Administrazioak (lehenago ere **El imperio de los sentidos**-ekin gertatu zen bezala), eta horrek finean ez pantailaratzea zekarren, X aretoak pornografia heterosexualean espezializaturik bait daude, gehien batetan tendentzia horretako publiko zaletuari zuzendurik. Azkenean hainbat mozketa egin behar izan zituen banatzaile bartzelonarrak merkatal areto normaletan zabaldu ahal izateko.

Tolerantzia berria bizitza erotikoaren eremu guztietara ailegatu zen, Ana Carolina Teixeira brasildarraren **Das tripas coraçao** (1982) filme harrigarrian azaltzen diren emakumezko fantasia desinbituek frogatu zuten bezala. Eta gutxiengo erotiko guztien gustuak asetzeko Pieyre de Mandiargues-en **Cuentos inmorales** (**Contes inmoraux**, 1974) egokitu zuen Valerian Borowczyk polakoak Frantziako zentsura asaldatuz eta errepartoan Paloma Picasso-ren atrakzioa sartuz. Ondoren zoofiliaren unibertsoan murgiltzen hasi zen **La bestia**-rekin (**La bête**, 1975), filmea zaldi eta behorraren arteko larrujotze ikusgarriarekin hasten da, ederrak sexualki ahiturik hiltzen den pizti priapiko eta espermatikoaren inguruko fantasia lubrikoari bidea irekiz.

Garai hauetan, *hard core* zine pornografikoa zabaldu egiten zen gizartean, nahiz X areto lotsagarrien ghetto sozialera zokoratzeko presiopean. Behin despenalizazioa finkaturik eskubide osoa zuen zinezaleak Ingmar Bergman, Federico Fellini edo Werner Herzog bezalako zuzendari talentudunek maitasun edo pasio drametan pertsonaien arteko harreman sexual agiriak sartuko zituztela pentsatzeko. Oshima-k eta kontu handiagoaz Bellocchio-k egin duten bezala, X zinemagintza eta normala deitutakoaren arteko hesi administratiboa puskatuz. Baina gure ustez filme poliziakoetan, western-etan, drama historiko nahiz komedia musikaletan ere aukera izan beharko lukete protagonistek kamaren aurreko haragi elkarketak egiteko, jende arruntak eguneroko bizitzan egiten duen bezalaxe.

• • •

Zinemagintza tradizionalak hirurogeitamabost urtez izkutaturiko pasioaren dimentsio fisiologikoa kaleratu zuen *hard* zinemagintza pornografikoaren despenalizazioak, ondoko hauek ditu filmerik hoberenak: **History of the Blue Movie** (1970) bilduma eta **Garganta profunda** (**Deep Throat**, 1972) pornokomedia. Hasiera batetan kuriositate haundia eta jendarteko eztabaida ugari sortu zituen pantailaratze fisiologista honek. Feminista erradikalak emakumearen gorputza degradatzen omen zuen jeneroaren aurka altxa ziren sutsuki, eskuma kontserbatzailearen zentsura eskaerekin bat etorriz kritiketan. Epaiketa eskematiko eta arinegia izan zen. Feminista horiek harrituko lituzkeen zerbait aitortu zuen Sharon, filme pornografikoetako protagonistak, orduko aldizkari batetan: *"Oso berezia da, ez nintzen ohartu orgasmoak zekarren guztiaz errodaian bat izan arte. Oso gutxitan izaten dut orgasmorik errodaietan... 'Gogorra izan da hau!', esan nion neure buruari eta ondoezik sentitu nintzen, zaurgarria... Eta zera pentsatu nuen: 'Begira, mutil horiek etengabe egin behar dute... Horrela ixuri beharra gauza gogorra da '"*. Larogeietako hasieran pornografiaren arazoa sakonki berplanteatu zuten zenbait feministek, eskuma kontserbatzaile eta antiabortisten bateratze moralak kezkaturik. Horrela egin zuen esaterako Ellen Willis, *"Sexual Politics"* (1982) artikulu argigarrian.

Egia da nolanahi ere filmeen edukin monotematiko eta errepikakorrak (hainbat western-etan bezalaxe), eskematismo psikologikoa (abenturetako hainbat filmetan bezala) eta kalitate formal eskasa direla eta maiz deskalifikatu duela *hard* pornoa. Egia da halaber esan egin dela, bestelako jeneroak ez bezala zinegintza hori zuzenki utilitarioa dela (behar fisiologiko baten asetzea) eta somatu egin da baita ere, jenero horretako laburmetraien eta aldizkari ilustratuen luzera, masturbazio baten iraupen normalerako funtzionala dela. Gai honek artearen erabileraren (edo erabileren) arazo traketsera garamatza, esaterako arte erlijiosoa, aita santuen ohorerako edo Vaticano-aren interesetarako sorturiko artea.

Pornoaren aurreko egungo jarrera kulturala ez da hain sutsua izaten eta bai eklektikoagoa, batez ere gainerako jenero guztietan gertatzen den bezala kalitate txarreko (maioritarioa) pornografia eta kalitate oneko pornografia daudela argi gelditu zenetik. Frogatu ahal izan zen baita ere, zinegintza pornoa sadiko, perbertso eta degradanteagoa izan zela klandestinoa izan zen bitartean eta despenalizazioaren eraginez kamustu egin zela. Feminismo militanteak zinegintza pornoarekin izandako harremanak konplexu eta trumoitsuagoak izan dira, lehen aipatu dugun moduan. Hamarkadetan zehar baieztatu da emakumezkoarentzako pornografiaren ordezko funtzionala nobela arrosa zela, emakumezko publikoak urtetan gozatu duena bikote monogamoaren eguneroko bizitzaren errutinaren kontrako protesta fantasmagoriko gisan, mundu emozional pobrearen inguruan. Baina hamarkada honen hasieran emakumezkoek zuzendutako porno-produkzio etxeen agertzeak -emakumezkoek idatzi eta errealizaturiko filmeekin (esaterako *Femme Productions* konpainia iparamerikarra)- arazoa irauli egin du. Filme hauek gizonezkoek egin eta gizonezkoek pentsatu eta beraiei zuzendatutakoek baino "argumento" eta "psikologia" gehiago dutela aipatu da oso egokiro, eta datu argigarria dugu hori, hankartean baino gehiago sexua buruan dagoela adierazten duen neurrian. Iparramerikako estadistika berrienek adierazten dutenez, bestetik, aldatu egin da pornografiaren status soziala etxeko bideoari esker zeren, videocassette pornoen merkatuko %40 emakumezkoena bait da, eta *" A través del espejo"* telebista saiorako Madrid-en egin den inkesta berriak adierazi duenez, etxekoandreak dira porno-cassetten kontsumitzaile haundienak, goizez alokatu eta arratsalde erdian edo senarra etxera itzuli aurretik, bueltatzen dutelarik. Kontua beraz gizonezko eta emakumezkoen libidoa behar bezala estimulatzeko estrategia desberdinetan datza, mugarik ez bait du irudikatze erotikoak.

Pornoaren presentzia soziala hain da egun nabarmena ezen lanbide iharduera horretan oinarritutako filme ez pornografikoak egin diren, esaterako John Byrum-en **Insertos** (**Inserts**, 1976), Paul Schrader **Hardcore. Un mundo oculto** (**Hardcore**, 1979) eta Brian de Palma-ren **Doble cuerpo** (**Body Double**, 1985), honen protagonistetako bat filme pornografikoetako aktoresa delarik. Baina pornografia jenitala merkatu publikoetan ofizializatzen zen bitartean, **El fotógrafo del pánico** filmeak fikzioan iragarritako *snuff* zinemagintzako pornografia berria krudeltasunaren espektakularizatze sadikoaren atal berri gisa finkatzen zen, Erromako Coliseoan sarraskitutako martiri eta gladiadoreengandik hasi eta gure garaietako ejekuzio publikoetara doan tradizio luzean. Horren paradoxa da *snuff* zineak betikotu egiten duela heriotza, horren irudia euskarri finkoan gerarazten baitu, ikustearen plazerra berrituz eta hilezina bilakatuz. Adar horren azaleratzea telebistako berriek etxean maiz erakusten dizkiguten heriotza errealekin batera gertatu da (gerrak, atentatuak, katastrofeak eta kamara aurreko suizidioak jenero narzisista-telebisibo berria bilakaturik). Laocoonte bezalako artelan famatua edo Robert Capa-k aurkeztu zigun miliziano tirokatuaren irudia begiratzean galdetu egin behar diegu geure buruei ea bortxazko heriotzaren estetikarik ba ote dagoen. Aipatu den eskulturari buruz esan daiteke fikzio lana dela eta, beraz, ez duela benetan gertaturiko heriotz bat isladatzen. Baina bigarrena dokumentu-argazkia da, benetako heriotz baten lekukoa, edertasun tragikoa inork ukatu ezin badio ere.

El fotógrafo del pánico aztertzean ikusi dugu giza aurpegia dela gorputz atalik babesgabeena eta horrexegatik gainazal lizuna errezen bihur daitekena, sentipenik sakonenak, min nahiz plazerrezkoak, agertzen bait ditu: inork ez du gogoko negarrez dagoenean besteek ikustea, ezta orgasmoa duenean ere. Lizunkeriarik haundiena ez datza jenitaletan, tradizio puritanoak dioen bezala, aurpegian baizik, norberaren borondatearen kontra kanporatutako emoziorik barrukoenak adierazten dituen neurrian. Esandako guzti hau *snuff cinema*-ko filme klandestinoek baieztatzen dute, zeren hilketaren unean kamarak ez bait du biktimaren gorputza zeharkatzen duen arma zuria (beste metafora sexual bat) enfokatzen, minak eraldatutako aurpegia baizik: orgasmoaren aurpegikeraren karikatura sarkastikoa da azken finean. *Snuff cinema* ingurune desberdinetan landu duten filme eder bik, **El fotógrafo del pánico** eta **Hardcore. Un mundo oculto** adierazi dute heriotzaren momentuan zinegilearen aukerak biktimaren aurpegirantz jotzen duela, kontrolik gabeko emozioen azalpenaren egoitza gorena. Horrexek damaio lizuntasun-ahalmena. Lehendabizi zinemagintza *porno gogorrean* izan zuen adierazpen instituzionala (orgasmoaren momentuan), eta duela urte batzutatik *snuff cinema* klandestinoan, arrakasta sozial haundia duen izu-zinemagintzaren eta zinemagintza porno *hard*-aren azken bilgunea, bigarren modu horretako azken muga, gaindiezina izanik.

Eredu baten bila

Yolanda RUIZ DE LARRAMENDI

Bessie Love.

Zirikatzailea eta sedukzioz betea da aldiberean Bacall-en begirada **Tener o no tener** filmean. Pantaila piztu egiten da bere ironia argiaz, ez du zeharka begiratzen inoiz, bere bekain zorrotzek bizitasunezko jarrera erakusten dute. Bere edertasun aztoratzaile eta guzti, onartu egin zitzaion lelokeriaren aurkako antidoto bihurtzea.Bacall-ek bere-berezko indarrez lortu zuen gizon eta emakumeak liluratzea. Inoiz ez zen jainkosaegia izango, ez eta *sex-symbol* hutsa ere, berez ibiltzen eta bizitzen zekien emakumearen irudia zen, besterik gabe.

Pantailan sarritan ikusi ohi ditugun emakumearen irudi estereotipatuek garaian garaiko gizonen amets eta nahiak isladatzen dituzte, eta *"egin bedi zure nahia"* esan beharraren menpekotasun gozoarekin onartzeko eredu bezala aurkezten dizkigute.

Hollywood-ek sortutako lehen arketipoa *tolesgabearena* izan zen (Mary Pickford). Emakumeak beita erotikoaren eta gizonaren zutabe moralaren betebeharra hartzen du. Filmearen amaieran "saritua" aterako da, heroi adoretsu izan dena emango bait zaio oparitzat.

"... Hollywood-ek sortutako lehen arketipoa 'tolesgabearena' izan zen (Mary Pickford)..."

"... Gizon eta emakume ugariren ametsetako emakumezkoaren irudi bihurtu zen, eta denbora batez engainaturik eduki ninduen, jarraitu behar nuen eredua azkenerako aurkitu nuelakoan bait nengoen..." (Greta Garbo ***Mata-Hari*** *filmean).*

Vamp delako emakumeak aurreko horrekiko duen alde nabarmena honen iharduera erotiko bizian datza, plazerrerako eginiko emakumea da, bizimodu txarrekoa, eta pekatari handien pertsonaiekin lotzen da gehienetan: Salome, Karmen, Kleopatra eta abar.

Fox-ek sortua, Theda Bara izango da emakume *vamp* ezagunena, *"munduko emakume maltzurrena"* bezala iragarriz.

Erotismoaren mito hau azkenean berak edo bere maitaleek jasoko duten zigor gogorrean oinarritzen zen. Emakumeen ondoan lasai egotea ezinezkoa dela ikasiz jantziko du gizonak bere morala, haren goxotasuna berehalakoan ankertasun bihurtuko bait zaio. Emakume *gizonjalearen* eta sexua gaiztakeriaren adierazpen izatearen ideia dabil filme hauen oinarrian.

Luxuzko eszenografiz inguraturik aurkitzen dugu Clara Bow, gona motzeko neskatoa, bere sexu askatasuna lortu gogoz buruhauste kaxkarinetan murgiltzen da, gizonak zirikatu eta seduzitzen ahaleginduz, beti ere, noski, aberastasun paregabeko gizonak, hogeigarren hamarkadakoen eredu.

Emakume fatalaren irudiak ordezkatzen du aurrekoarena, bere maitalearekin batera hondatzen den emakumea, hain zuzen. Ezin dut ahaztu Marlene Dietrich zango luzeko emakume horaila, hotza eta urruna maitaleekin, edota erabateko jirabira ekarri zuen Greta Garbo, ordura arteko tolesgabetasunik eta *vamp*-en itxura nabarmenduegirik gabea. Urrun eta misteriotsu agertzen zen, arau guztiak hausteko gauza zen, grinari ateak zabalduz. Gizon eta emakume ugariren ametsetako emakumezkoaren irudi bihurtu zen, eta denbora batez engainaturik eduki ninduen, jarraitu behar nuen eredua azkenerako aurkitua nuelakoan bait nengoen. Nolanahi ere, eta ziurtatzearren, nire lagunei galdetu nien zer uste zuten berataz. Erantzuna aho batekoa izan zen: Garbo ikaragarria zen, liluraturik zeuden, baina..., beti dago bainaren bat, nahiago zuten ametsetara mugatu, pantailan gozatu, ondoan edukitzea baino. Bapatean, barrenbarrendik entzun nuen ahots bat, kontu handiz ibiltzeko esanaz. Egunen batean bere antzeko izatera iritsiko banintz..., non aurkituko nuen kokilduko ez zen gizon hori, odeietan jarri edota etxezuloan gordeko ez ninduena? Ez, hau ere ez zen eredurik onena.

Geroago Jean Harlow (horail platinoa, gorputz bihurgunetsua eta sexualitatea dariolaka), Rita Hayworth eta Ava Gardner eta azkenik erotismoaren mito paregabea: Marilyn. Horietako gehienen bizitza ez zen batere erakargarria: bereiztuak, hautsiak, neurosiz beterik, elkarren arteko lehiaren menpeko biktima bihurtu ziren, bata bestearen atzetik suntsitzen zituelarik gupida gabeko mundu horrek. Marilyn-ek *star-system* delakoaren ezaugarri guztiak biltzen ditu beregan. Ez dut inoiz ondo ulertu izan, egutegietako neska horrek nolatan lortu zuen, tolesgabe eta lelo antzeko aurpegi horrekin, denak bere onetik ateratzen dituen emakume bihurtzea, oraindik ere gazte ugariren gelak apaintzen dituen eredu bilakatuz.

"... Ez dut inoiz ondo ulertu izan, egutegietako neska horrek nolatan lortu zuen, tolesgabe eta lelo antzeko aurpegi horrekin..." (Marilyn Monroe).

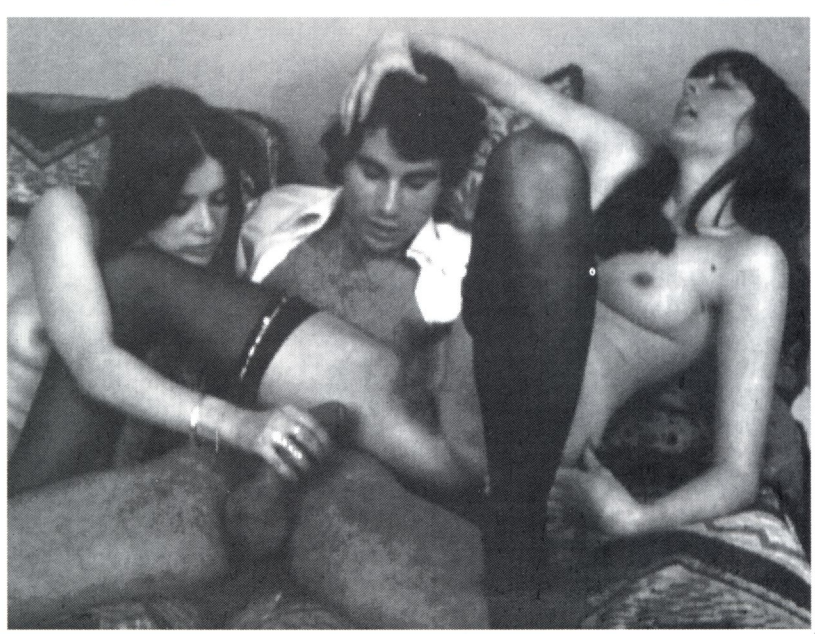
"... Eta beste ikasgai ere jaso nuen: plazerraren itxurak egitearena, nire bikoteak hala eskatutako bakoitzean jarri beharreko nere onetik ateratako aurpegiarena..."

Simone de Beauvoir-ek eman zidan emakume objetuaren tragediari buruzko argitasun bide bat, delako *"El segundo sexo"* liburuan: *"Makilaiak, bitxiak gorputz eta aurpegia harri bihurtzeko ere badira. Apaingarrien zeregina gauza korapilatsua da, tribu primitibo batzuetan izaera sakratua dute; baina, azken batean, emakumea idolo bihurtzeko itxuraldaketa hori burutzea da bere eginkizuna. Bi aurpegiko idoloa: gizonak haragizkoa du gogoko, baina leun, gogor eta betirakoa ere izan beharra dauka, harriaren pare. Apaingarrien zeregina naturaren barne sarreraztea litzateke eta aldi berean urrundu eraztea. Emakumea landare, pantera, diamante, nakar bihurtzen da, bere gorputzarekin larruak, bitxiak, txirlak eta lumak nahastuz. Maskararen sendotasun higiezina lortzearren bere ahoa margotzen du. Itzal eta errimelaren distiraren atzean ezkutatzen du begirada. Apainduriko emakumearengan natura nabarmendu egiten da baina atxiloturik aurkitzen da, gizonen nahiaren arabera giza borondateak zizelkaturik. Zenbat eta garatuagoa, zorrozkiago menperatua duen bere fisikoa, emakumea orduan eta desiragarriago gertatuko da: emakume 'sofistikatua' izan da beti objetu ideala".*

Orduan ulertu nuen emakume hori, desioaren objetu hustua, estalduran sinplifikatua edo jainkozko marmolez harri bihurtua, zergatik zitzaidan hain arrotz, ezin zuen hitzik egin, bere desioa isildua geratu zitzaion, gorputza zizelkatu ziotenean atxiloturik.

70eko hamarkadak *hard core* delakoa ekarri zuen pantailetara eta horrekin batera eskandalua heldu zen. Batzuentzat pornografiak hondamendia zekarren, betidaniko baloreen gainbeherakada. Erotismo zantar bezala jotzen zuten. Beste zenbaitentzat arnas berri bat izango zen, sexu iharduera berrien eskola bailitzan.

Eta ni, garbikeriazko edozein arau urratzea jarrera iraultzaile baten barruan sar zitekeelako ustean, X areto horietara hurbildu nintzen, gozamen eta plazer bila. Oraingoan ere inozo jokatu nuen. Aurkitu nuen gauza bakarra, gizonen grinaren irudikatze hutsa zen, hori bai, titi, ipurdi, zakil, mingain eta ahoak lehen planoan ikusten ziren, baina ez zen hori nire zentzuak piztuko zituen jokua, ez nuen nire gorputza entzuten ikasi. Emakumearen gorputza mugitzen bazen zakilak eragindako dantzari jarraituko zion. Emakumearen orgasmoa beti espektakulo gisa erakusten zen, kamera emakumearen aurpegira bideratu eta halabeharreko oihutxo horiek entzuten ziren, gozamenaren irudi eta parodia hutsak. Eta beste ikasgai bat ere jaso nuen: plazerraren itxurak egitearena, nire bikoteak hala eskatutako bakoitzean jarri beharreko nere onetik ateratako aurpegiarena. Eszena ondo erraza zen, baina ez nuen gogoko.



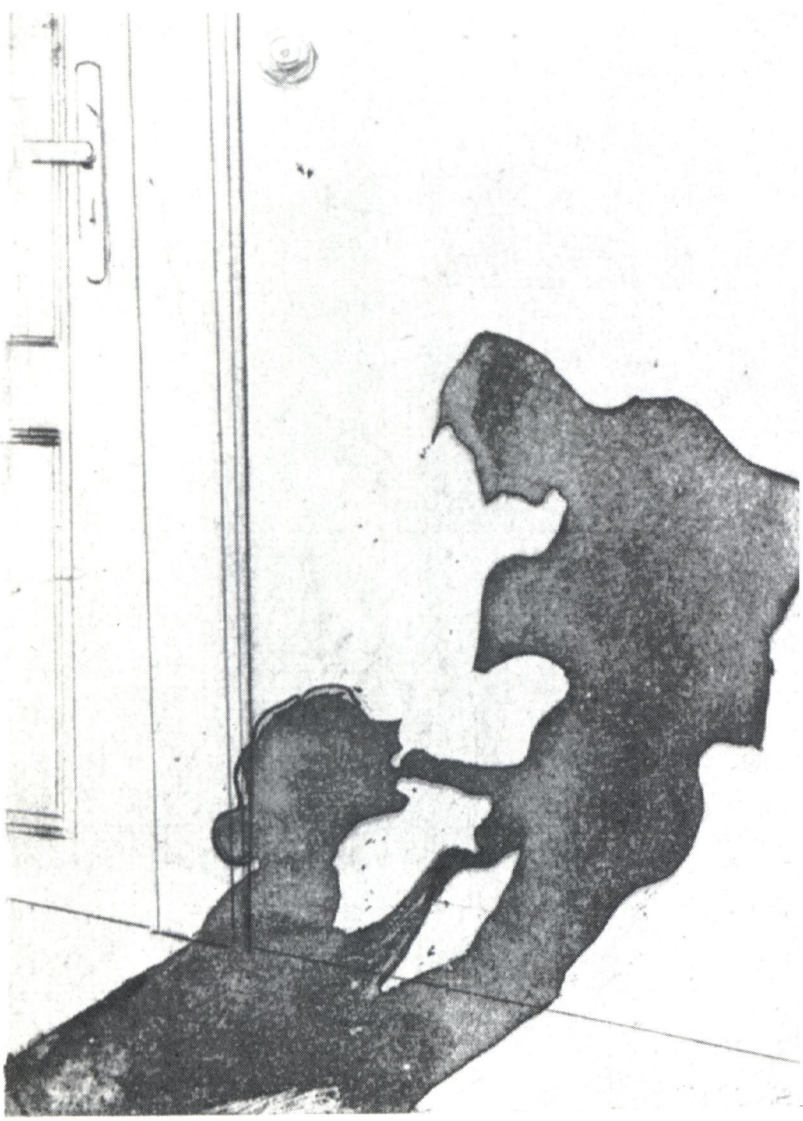
"... Aurkitu nuen gauza bakarra, gizonen grinaren irudikatze hutsa zen, hori bai, titi, ipurdi, zakil mingain eta ahoak lehen planotan ikusten ziren. (...) Emakumearen gorputza mugitzen bazen zakilak eragindako dantzari jarraituko zion..."

Nazka eta plazerretik haruntzago

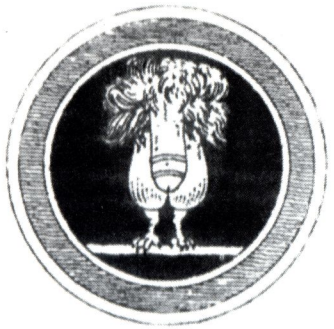
Sara TORRES

Ikara eta sexuaren gaiak -hain elkarren urrun diruditelarik ere- parekatzeko ahaleginean bururatzen zaigun lehen kidetasuna Merejowsky-ren iritzi hark azaltzen zuena litzateke: *"Sexua izango da gure haragi eta odolak haruntzagokoa ukitzeko bide bakarra"*. Ikarak ere sartzen gaitu haruntzagokoaren lurretan, izan ere, edozein beldur, azken batean, heriotzaren beldurra da, eta honek berekin dakartzan aldakuntzena: usteltzea, harrak, buru hezurrak, infernuko oinaze larriak, arima eta gorputz zartatzeak. Lehen batetortzea: eremu bat eta bestean hiltzear jartzen gara. Bigarrena: bietan hotzikara batez heltzen gara gailurrera... Biek neurri bitxiz nahasten dituzte nazka eta plazerra, eta sarritan batetik bestera tarterik gabe igaroaz, ohizkoena biak batean etortzea bada ere.

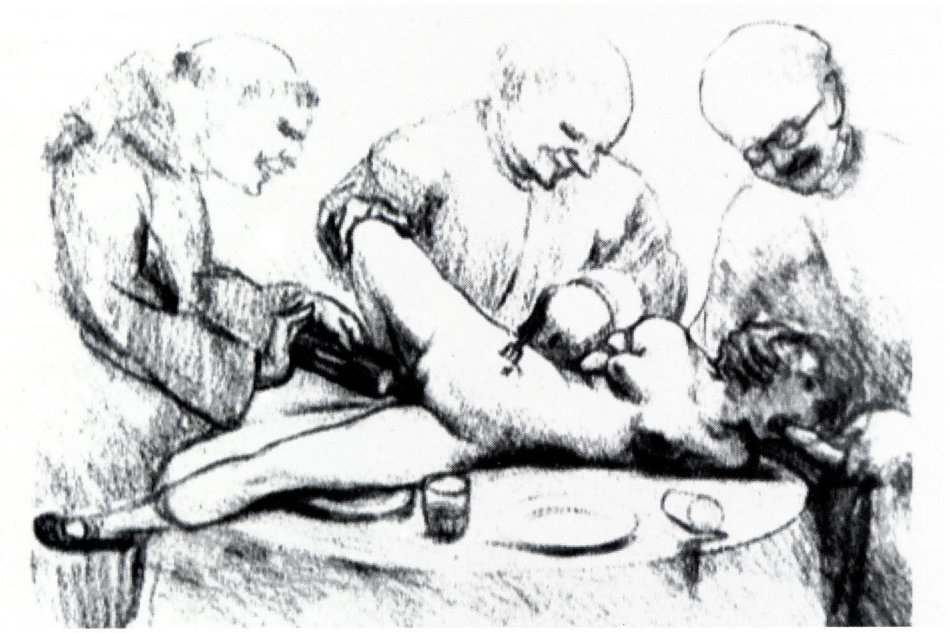
Guzti hau hurbiletik eta hotz-hotzean begiratuz gero, harro tentetzen den gorputz atal erori horrek azal zimurrez garaiz aurretik zaharturik bailitzan, edo inoiz erabat lehortzen ez den zauri odoltsu antzeko ebai horrek, larria areago sortzen dute lilura baino. Estropezuka dabilen gaizki jositako haragizko mendi hori, edo Freddy Krueger edo suak itxuragabetutako fantasmaren aurpegia ere, zentzuzko begiz ez dira oso erakargarriak gertatzen. Nolanahi ere, zentzuzkotasunak ez die zirkinik eragiten eta zuhurtasun guztien gaindi bizi dira. Bi gehiegikeria horien zaletuei baliagarri zaie Leo Ferré-k ezan zuen hura: *"Ce mal qui nous fait du bien"* (*"On egiten digun gaitz hori"*).



Horregatik bi hotzikara mota horiek bata besteaz truka litezke. Arnas estuka dardara baten astintzen diren gorputz biluzi eta nahasturiko horiek orgia batetako partaide zoriontsuak edota nolanahiko ostiral hamairua ospatzen ari den edozein ero gaiztok lepamoztutako biktimak izan daitezke. Banpiroaren itzala, maindire artean begiak leherzorian zain daukan neska ederrarengana hurbiltzen ikusten dugunean, ez dakigu ondo hilketa baten lehen urratsetan edota heriotzaz gain dagoen kidetasun desiragarri baten lehen orduetan gauden. Fantasia eta beldurrezko filmeetako mito handi guztiek dute, nabarmenago edo ezkutuago, erotismo neurri ukaezina. Inoiz ezagutu al duzue Drakula, King Kong, Operako Fantasma, Vamp, Emakume Pantera



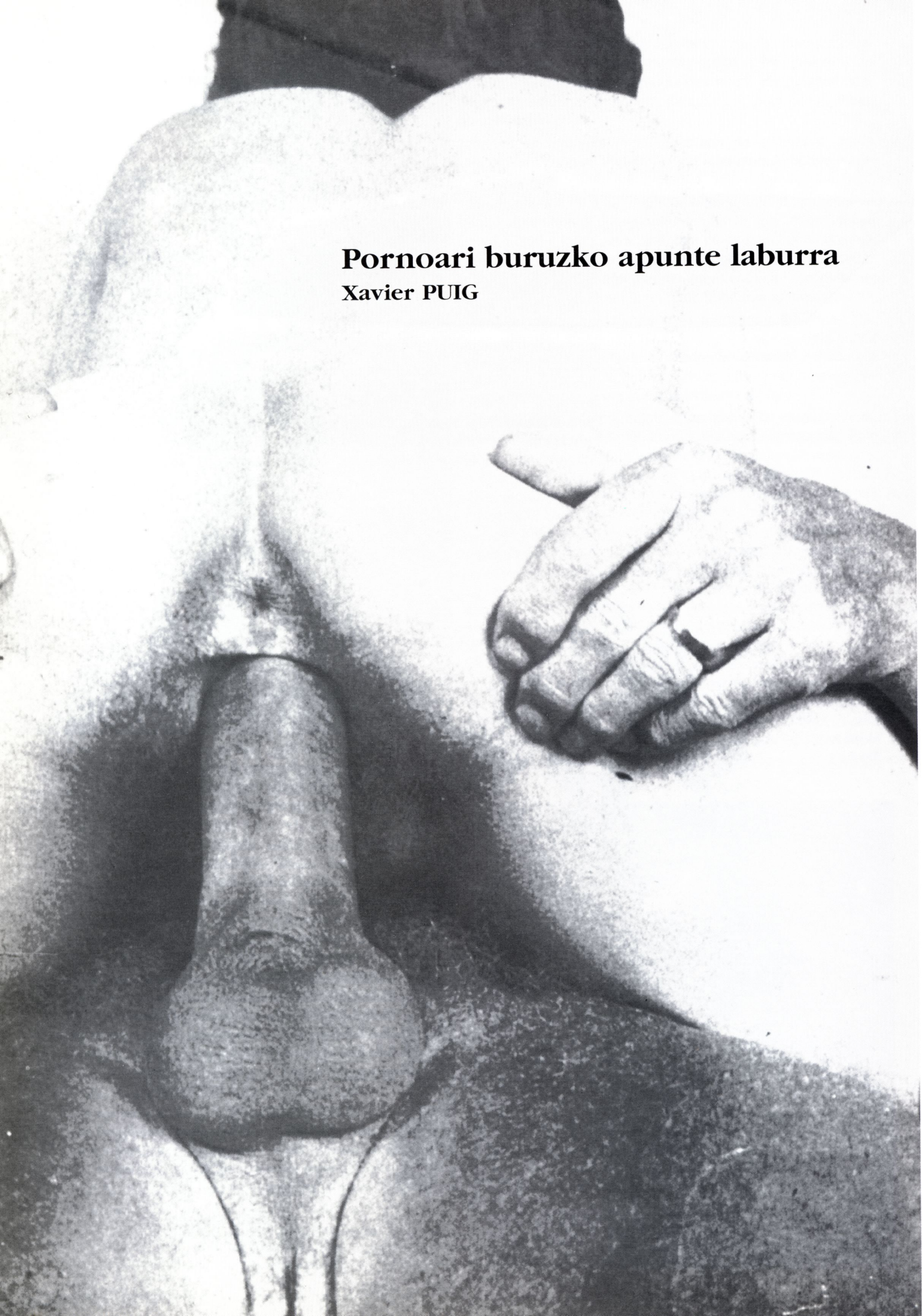
edo podiumera iritsi berri den Freddy Krueger baino maitale sutsuagorik? Azken hauxe da ezkutuko erotismoaren adibide garbia, baina Freud aitaz geroztik, aztarna ugari dugu saga horren isileko erotismoaz hitzegiteko. Haragian barne lizunez irristatzen diren azkazal horiek, ohean hasperen eta odol artean agertu eta desagertzearena, mihi arriskugarri luze hori, biktimak bere haragiaren haragi bihurtze hori. Eta neska ta mutil gazte horiek etenik gabeko ametsetan Freddy-rekin..., zer nahi ote dute? Ihesi ala bila dabiltza? Uste txarrenekook beti ere zalantza baten itzalean geratu ohi gara.



Fantasia generoaren ikusle amorratuenak, ezbairik gabe, gazteak dira. Eta ez da kasualitate hutsa edota propaganda txundigarriaren eraginez (egokiago litzateke, hau gazteengana zuzentzen denean, berauek aurrez desiratzen zituzten jaki debekatuak eskaintzera datorrela esatea), baizik eta kidetasun sakonez: izan ere, hauxe bait da gazteak heldutasunera iristeko bidean bere gorputzean jasan beharreko aldakuntzak ondoen azaltzen eta sinbolizatzen asmatu duen zine mota. Gazteak itolarrian dabiltza egonezina eta ikararen artean; batetik, gogoak emandako guztia egin ahal izateko nagusitasunera iritsi nahiaren egonezina eta, bestetik, berriz, gorputza garatzen doan heinean indartu eta, paradɔjikoki, egunez egun dira antzekoago eta animaliago bihurtuz, geroz eta nabarmen eta premiazkoagoa duten sexu grinaren ikara. Biloa eta menstruazioa, hazia eta abarren antzeko jarioak azaltze hori larritasunez bizi du gazteak, izuz ia.

Baliteke erligioaren eraginez edo garbizalekeriazko debekuengatik izatea, ez dakit ondo, baina kontua da gazteak aldaketa hauek denak ilunekoarekin parekatzen dituela, misteriotsu den zerbaitekin, deabrukeriekin; eta nahiz erraza den bere adineko lagun guztiek ere prozesu eta nahasmen berdinak jasaten ari direla, honek isilpe beldurgarrienean gordeko du. Baina isilpeko horrek zinemako ameskaiztoarekin bat egitera eramango du. Anaikidetzat jotzen du Gorila Handi hori, helduen hiri handira eraman eta jendaurreko laido eta lotsa eta are heriotza ere ekarriko dion emakume zoragarriaren agerpenak haurtzaroaren oihaneko pakea hausten dion Gorila Handi lasai eta bakartia. Edo hilbeteak bere pizti alderdia eta grina orroetsuak agerrerazten dizkion Larry Talbot gizarajo hori bezala ikusiko du bere burua. Neskei dagokienez, berriz, nork ez du ikasten hilargiaren hileroko agerpenarekin hasten den beren *monstruazioa*? Eta oherako prestatzen ari den auzokoari leihotik zelatan ari zaion mutikoak, betortz biluziz balkoiraino hegaz egin eta hatzapar dardariatsuz zetazko kamisoia urratzen dion gaueko izaki arin eta ilun hori izatea luke amets. Zergatik, gehienetan, azkenerako monstrua bihurtzen zaigu pertsonairik sinpatikoena eta berarekin bat gaituena? Bera delako, hain zuzen, benetako biktima, bideratu ezin duen grina baten biktima, aukeratu ez duen zerbait izan eta jasan beharraren biktima.

"Hil, benetan hilik izan. Badira heriotza baino gauza okerragoak gizonaren zain". Baieztapen hau, gai honetan aditua den norbaiti zor diogu, Drakula kondeari. Oso ondo azaltzen du honek gaztearen adorea, era berean premia eta izua sortaraziz hurbiltzen ari zaizkion haragiaren betebeharrek eragiten dizkioten gorabehera eta larrialdiak. Sexua hain tentagarri izanik eta halako indarrez deika ari zaigunez bere erakarpen horrek atzera eragiten digu, beldurtu egiten gaitu. Heriotza, berriz, hainbesteko ezkutukeriz eta zorigaiztoko zeremonia ilunez inguraturik, hurbilagotik ikusi nahi genukeen zerbait bihurtzen zaigu. *"Obsceno"* hitzak bata nahiz bestearentzako balio du, ikusten denaz kanpo dagoena esan nahi bait du, garbitasuna, osasuna baino haruntzago irudikatzen dena. Beldurrezko filmeetan, nahiz nabarmenkien erotikoetan ere, heriotza eta honen zorne jarioak gehiago azpimarratzen dira, sexu alderdia baino. Bizitzari hurbiltzen ari zaion gazteak hobeto eramatea lortzen du honen eza beronen besarkada estuegia baino. Eta, halaz ere, sartu egin beharko du bertan, poza eta ikararen dardaraz bizi beharko hortxe. Izua eta sexualitatearen mitoek, hain zuzen, beldurra eta grinaren elkarketan egiten bait dute bat: beldur izatearen grina, grina izatearen beldur.



Pornoari buruzko apunte laburra

Xavier PUIG

"Orgia bete-betean zegoela, gizon batek murmurikatzen dio emakume bati belarrira: Zer egingo duzu orgia ondoren?"

Jean Baudrillard

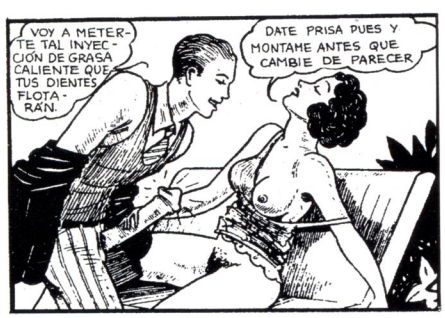
Produkzioaren era xahua (produzitu produzitzeagatik, erakusteagatik), porno oro *"da"* produkzio. Kuantitatiboaren logikan oinarritutako sexualitateari buruzko diskurtsoaren produkzioa, aldi berean filme egiturak fundatuz: plazerrik haundiena estaldura kopuruak determinatzen du, hartuko diren "postura" desberdinen kopuruak.

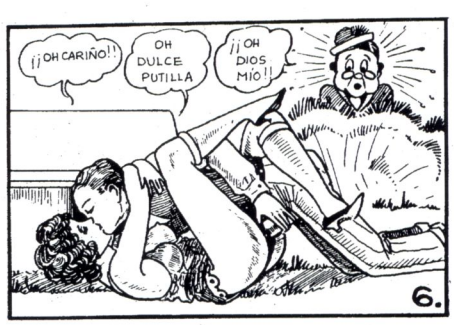
Produkzio errealaren baino errealagoa -hiperreala-, hain zuzen erreala demasian eshibitzen delako: plano partikularren segida burtzoragarria, ez da ezer (zakil, alu, ipurdirik) geratzen maskaratuta edo maskaragarri, oro duen hurbiltasunean erakusten da, sekreturik gabe; dena hortxe dago, gardentasun extasiarekin, lilura aluzinatuarekin. Orgasmo *markatuak*, kontatuak: asetasunez helburuaren galera, hiperrealitatez ilusioaren hutsunea.

Sexuaren zeinuen produkzio eta metaketa, fragmentuka funtzionatzen duen gainesangura ezinbesteko eta mikroskopikoa: gorputzena (*xehetasunezkoen* semantikan bihurtzen dira plano partikularrak), denborarena (estalduren, isurketen, orgasmoen dilatazio maratonianoa), espazioena (ginasta postura sinesgaitzena, era askotako sartzeak eta/edo objektu "bitxiekin" egindako masturbazioak), zine muntaiaren berarena (plano partikularren txertaketa eta/edo *botatzea*). Konkretuaren ideologian amaitzen den errealismoaren orgia.

Honela, gertutasunaren gordinkerian non errealaren dimentsioa abolituta geratzen bait da, *zoom* anatomikoaren ondorioz perspektiba oro galtzen denean, *xehetasunezko* irudien zorabio esponentzialean, sentiduaren asetasunean, objektuak bere errepresentazio propioarekin duen nahasketa horretan, pornoak sexuaren eszenaren amaiera suposatzen du eta -horrexegatik-, errepresentazioaren voyeurismoaren garaipena.

Naturalaren eta artifizialaren arteko sinergiaren barrokismoa (atzeragarritasuna), forma xahu eta huts baten gardentasuna (tautologia), begiradarik gabeko ikusmenaren aluzinazioa (voyeurismoa), hiperrealagatiko lilura, pornoa itxura bihurtzen da, hau da, egiarik ez dagoela izkutatzen duen egia efektu bihurtzen da, izan ere, azken finean, ez bait dago ezer *erakusteko*, ez dago ezer *ikusteko*, Jean Baudrillard-ek dion bezala, *"obszenitatea, baten bat existituko balitz, inork, ezta bakoitzaren barne barnean ere, ezingo luke libratzen jakingo. Sekretua, baten bat existituko balitz, inork, ezta daukanak berak ere, ez luke jakingo traizionatzen"*.





ZIKLOKO FILMEAK

Laburmetraiak eta erdimetraiak

El tesoro escondido (1924-1933 ?)
Betty Boop (Dave Fleischer, 1932-34)
Sexolandia
Lot en Sodoma (James Watson/Melville Weber, 1933)
Scorpio Rising (Kenneth Anger, 1963)
La cita (1973)
Cortometrajes de Bigas Luna (1977)

Luzemetraiak

La marca de fuego (Cecil B. DeMille, 1915)
Esposas frívolas (Erich von Stroheim, 1922)
Tragedia de una prostituta (Bruno Rahn, 1927)
Tabú (Friedrich W. Murnau, 1930)
Extasis (Gustav Machaty, 1933)
Baby Doll (Elia Kazan, 1956)
El extraño viaje (Fernando Fernán Gómez, 1964)
El Edén y el después (Alain Robbe-Grillet, 1970)
Vinieron de dentro de... (David Cronenberg, 1975)
Intercambio de parejas frente al mar (Gonzalo García Pelayo, 1979)

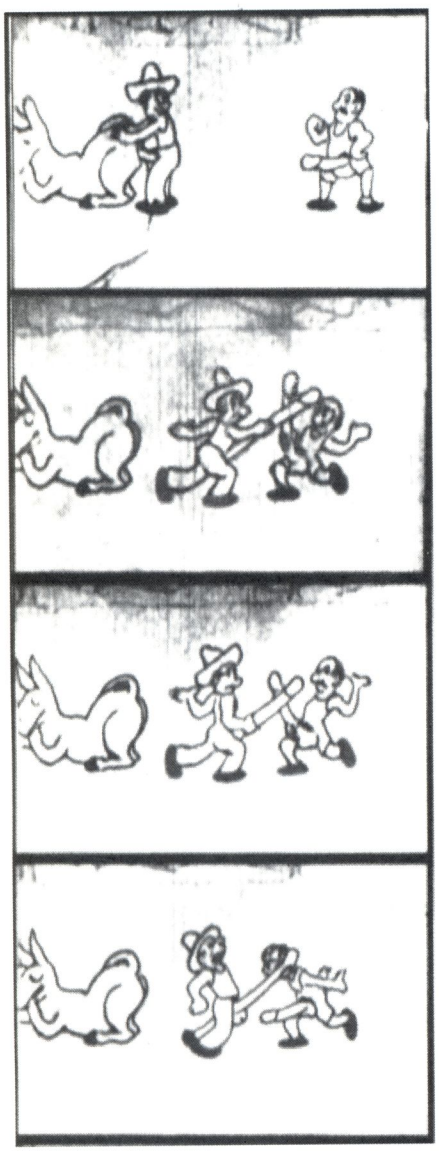
Hard core ez klandestinoak

History of the Blue Movie (Alex de Renzy/ Bill Osco, 1970)
El sexo que habla (Frédéric Lansac, 1975)
Garganta profunda (Jerry Gerard, 1972)
Tras la puerta verde (Jim y Artie Mitchell, 1972)
Las tardes privadas de Pamela Mann (Henry Paris, 1974)
El Paso (Joe Gage)

Jesús ANGULO
José APARICIO
Carlos MUÑOZ
Txema MUÑOZ
Pello MURGIONDO
Xavier PUIG
José Luis REBORDINOS
Sara TORRES

Laburmetraiak eta erdimetraiak

El tesoro escondido (Buried Treasure, 1924-1933?)
Betty Boop (1932-34)
Sexolandia
Lot en Sodoma (Lot in Sodom, 1933)
Scorpio Rising (1963)
La cita (1973)
Bigas Luna-ren laburmetraiak (1977):
Cóctel internacional
El espejo
El desayuno
París-Hollywood
La millonaria



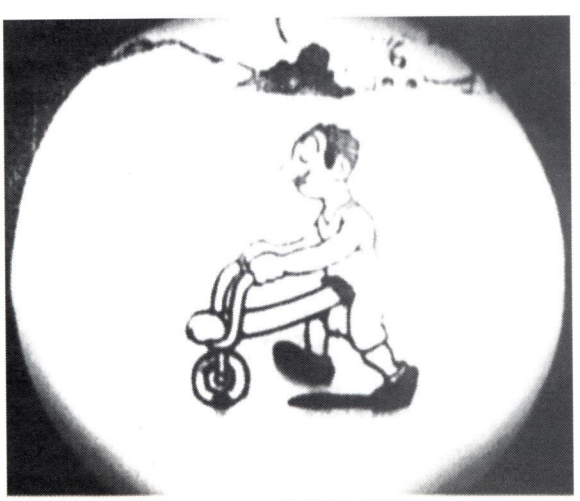
El tesoro escondido

Eromenekoa. Horixe dugu agian, hogeieko hamarkadan egindako laburmetraia honi hoberen egokitzen zaion adjetiboa eta, inork ebitatzen ez badu, horixe izango dugu aurkezten den ziklo honetako "izarra".

Laburmetraia hau **Festival erótico de Nueva York** zintan sarturik dago eta **History of the Blue Movie** mitikoak ere bildu egiten du metraiaren barruan, animazio erotikoaren jenero barruan produkturik garrantzitsuenetakoa izanik. Zine-estudio ospetsuetan burutu zen zinta (ixildu egin da zoritxarrez izena) eta bertan lan egiten zuten dibujante batzu aritu ziren ordu libreetan, antza inoiz komerzializatu ez zelarik..., hala hobe estudioentzat. Badirudi gidoia nahiko modu berezian egina dagoela: lagun talde katxondo eta "berotua" bildu eta astakeriak esaten hasi; botatako handiena gidoian sartzen da. Historia zakil ikaragarri haundi bati erantsitako izaki berezi batekin hasten da eta horren inguruan bi euli hegaka; disparo batez uxatzen ditu euliak munstroak baina zakila ondoezik gelditzen zaio, laster pasatzen zaion arren. Hortik aurrera eromena haundituz doa: berezko bizitza duen zakil bat, gogoak ematen dionean jabearengandik bereiztu egiten dena, etengabe tituluak aipatzen duen *"altxor izkutu"* horren bila. Denek imajina dezakezuen horixe dugu altxorra eta bertatik iratzargailua edo zapata bezalako tresna xelebreak ateratzen dira. Edozein zulo da egoki izukari asekaitz horrentzako eta "hirugarren hanka" gisa ere, literalki, aritzen da. Kontuak horrela zoofilia eszena gogorrak ikus ditzakegu, homosexualitatea -gerontofilia barne (errorez bada ere)- eta zakarkeria sorta ugaria, ikusleak une oro barreari ezin eutsiz egoteko modukoak.

Gutxitan landu da gai hau horren ikuspegi akrata-parregarriarekin eta, oraindik gutxiagotan eman zaizkio imajinazioari (perbertsoa) hainbeste aukera zoroki abiatzeko **El tesoro escondido** honetan ez bada. Zinta hau urte haietan egina dagoela pentsatzean, aintzineko garai zorioneko haietatik zineak ezer gutxi aurreratu duela onartzea baino ez dugu.

Tx. M.



Buried Treasure. Errealizazioari dagokionez zenbait data egozten zaizkio, 1924tik 1933ra bitartean. Suposatzen da marrazkiak Walter Lantz-ek egin zituela eta Gregory LaCava-k zuzendu zuela.

Betty Boop

Bety Boop 1930eko abuztuaren 9an agertu zen lehen aldiz, **Dizzy Dishes** izeneko *cartoon* zinematografikoan. Denboraren poderioz Fleischer "lantegiko" (Max, dibujoen sortzailea; Dave, produkzio burua; Lou, musika arduraduna, eta Charlie, koordinatzaile teknikoa) pertsonaiarik garrantzitsuenetakoa bilakatuko zen hau, Grim Natwick-ek, bertako langileak, sortu zuen Helen Kane kantariaren fisikoa oinarri harturik. Kantariak bestetik, demandatu egin zituen Fleischer anaiak irudiaren bereganatze eta erabilera ezegokiagatik.

Agertu zen lehendabizikoan Betty Boop-ek neska oso sexy baten itxurak zituen baina txakur belarri eta muturrekin. Laburmetraia batzuren ondoren itxura erabat gizatiarra berreskuratu zuen baina janzkera probokagarria mantenduz, eskote ikusgarria eta bere kurba guztiak areagotzen zituen ibilkera kitzikaria, horixe izan zen gainera, bere ezaugarrietatik nagusienetakoa.

Espektakuluen munduarekin loturik agertzen da **Betty** laburmetraia gehienetan, dela aktoresa, kantari edo dantzari gisa. *Hard core*-arekin ere baditu loturak, adierazpen sexualaren askatasunaren aldeko burrukan maila izatea batetik eta hiri kutsukoa izatea bestetik, nahitanahiez kontutan hartu definizio zehatza egitekotan beharrekoak dira.

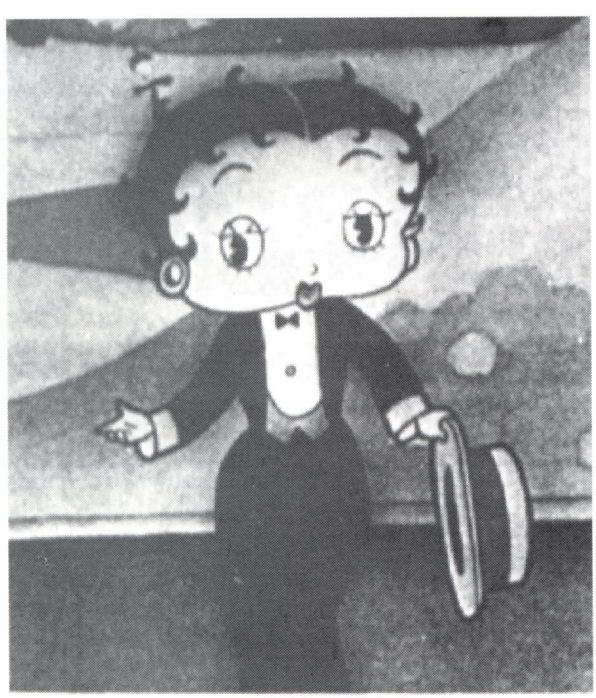
Baina 1934ean *Dezentziaren aldeko Legioa* sortu zuen Iparrameriketako Konferentzia Episkopalak, eta horren eraginez kontrolerako eta kode murriztaile berria betearazteko departamentua sortu zuen *Motion Pictures Producers and Distributors of America*-k.

Betty Boop-en kasuan irudia aldatzea izan zen lehen pasua. Gonak luzatu eta eskoteak gutxitu egin zizkioten. Jokaera "lizunenak" kendu egin ziren eta haur portaerako pertsonaiak sartu ziren, **Betty**-ri indarra kentzeko xedez.

Nolanahi ere iragarritako hilketaren hasiera baino ez zen hori. **Rythm on the Reservation** 1939an aurkeztu zen eta horixe izan zen zeluloideko azken agerpena. Berriz ere zentsoreek eta erreakzioak eman zioten akabera zine historia interesgarrienetako bati. **Betty Boop** pertsonaiaren desagerpenak Fleischer anaien estudioen bukaera ere ekarri zuen.

J. L. R.

Betty Boop en el circo (Boop Bop on a Boop, 1932)
El socorrista de Betty Boop (Betty Boop's Lifeguard, 1934)
Betty Boop, modelo (Keep in Style, 1934)
Dave Fleischer-ek zuzenduak.



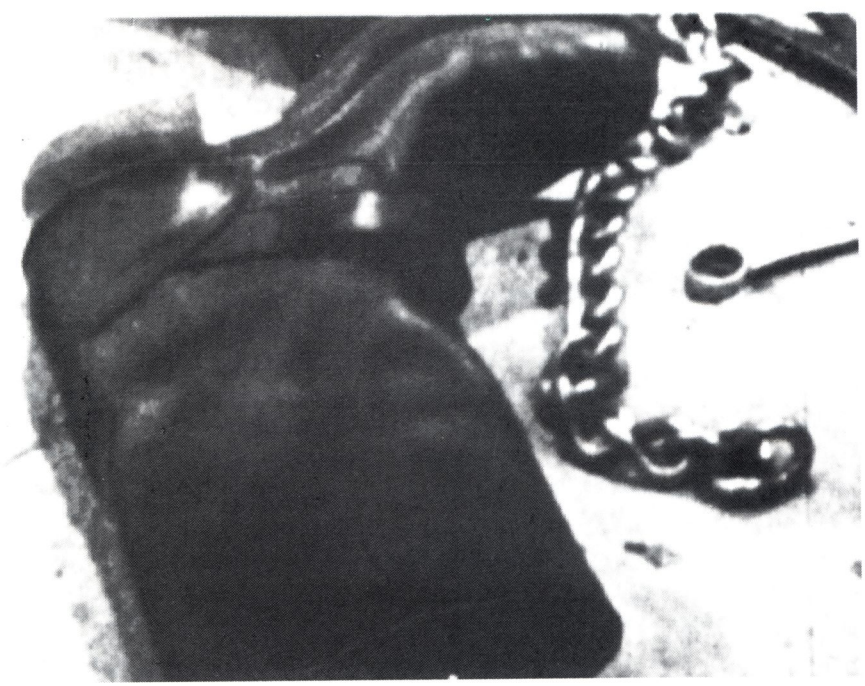
Scorpio Rising

Hirurogeiak ziren eta *"hamarkada miragarria"* zeharkatuz gizarte amerikarra (eta ez bakarrik amerikarra) asaldatu eta arte, politika, pentsamendu, eguneroko bizitza, etabarretan, hainbat gauza aldatu edo aldatu nahi izan zuen iraulketa haundi horren oihartzunak zinemagintzari ere ailegatu zitzaizkion.

Zinegile gazteen taldeak sortu ziren New York eta Los Angeles-en, planteamendu iraultzaileekin, Hollywood-eko industria haundigaitz eta zaharkituari erantzuteko xedez. Abangoardia artistikoen eraginpean, Europako *autore zinea*-rekin interesaturik eta erabateko sormen-independentziarekin, harridura eta eskandalua sortu zuten aurrekontu urriekin eta izarrik gabe egin zituzten filmeek: erradikalak ziren ideologia aldetik, subertsiboak estetikoki eta akusazioak laster heldu zitzaizkien: ezkertiarrak, zantarrak, pornografikoak...

Oso denbora gutxitan *"underground zinea"* marka finkatu zen eta orriak eta orriak bete ziren mundu erdiko argitalpen berezituetan *zine berria*-ren eta ordezkari ospetsuenen azterketa, kritika eta eztabaidekin: Warhol, Markopoulos, Mekas, Anger...

Zer gelditzen zaigu egun, 30 urte beranduago, korronte berritzaile hartatik? Enziklopedietan, zine historietan, badago oraindik *"Underground zinea"* epigrafearen azpian fenomeno horren berri ematen duen kapitulua, baina denboraren poderioz iraulketa eta probokazio indar gehiena galdu dute orduko lanek. Proposamen ideolojiko asko neutraldu egin ditu historiak eta orduko ausartzia formal asko industria konbentzionalenak bereganatu eta antzutu ditu.



Kenneth Anger-en **Scorpio Rising** mugimendu hartako filmerik enblematikoenetakoa eta egile honen lanik aipagarriena dugu. Surrealista frantsesak eta Genet miresten zituen Anger-ek eta filme honetan Amerikako motozalearen mitoaren kritika egiten du, garai hartan ohizkoa ez zen xalotasunez azaldutako osagai homosexualak barne hartzen dituen ikuspuntuarekin. Altzairu eta giharrez, gerriko eta eraztunez osatutako poema txit sexuala. Gaizkiak liluraturik, metal eta larruzko sinbolo horiek nazien uniforme, *svastica* eta indarkeriarekin lotzen ditu Anger-ek eta berak sortutako irudi batzu ikonografia porno *gay* konbentzionaletik banaezinak bihurtu dira, kamioizale eta motozalerentzako edozein aldizkaritan edo *"Tom de Finlandia"*-ren lan edulkoratuetan froga dezakegun bezala.

Scorpio Rising-ek ere denboraren joana pairatu du eta duela hogeitabost urte hainbesteko asaldura sortu zuten ausartziek ez dute egun ia eskandalurik sortzen. Gera bitez, nolanahi ere, lekukotasun historikoa eta jario poetikoaren indarra, bai eta aurrelariek beti merezi izan duten begikotasuna.

J. Aparicio

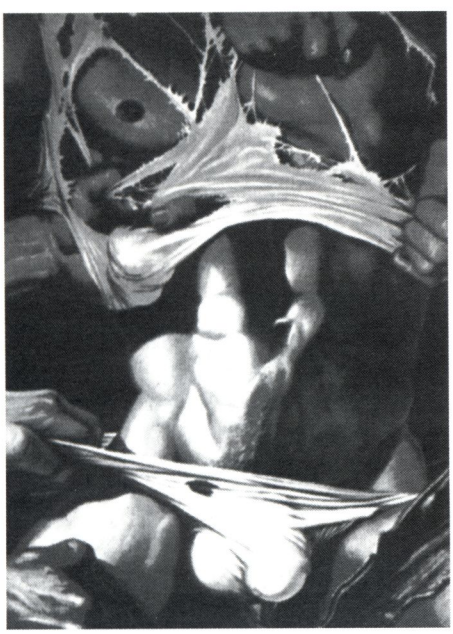
Fitxa teknikoa
Zuzendaritza, Gidoia, Argazkia eta Muntaia: Kenneth Anger. **Musika**: Ricky Nelson, Little Peggy March, The Angels, Bobby Vinton, Elvis Presley, Ray Charles, The Crystals, The Ran-Dells, Kris Jensen, Claudine Clark, Gene McDaniels, The Surfaris.
Antzezleak: Bruce Byron, Johnny Sapienza, Frank Carifi, John Palone, Ernie Allo, Barry Rubin, Steve Crandell.

Lot en Sodoma

"Underground" terminoa 50 urteetako hamarkadaren amaieran hasi bazen ere entzuten (S. Clarke, H. Smith, B. Conner, S. Peterson, R. Breer...), ez zuten hurrengo hamarkada arte benetako gorakadarik lortuko errealizazio horiek (K. Anger, T. Conrad, S. Brakhage, K. Jacobs, J. Mekas, A. Warhol...). Honela, konpainia haundiak alde batera utziz izan zuten produkzio independienteak (*"frankotiratzaileak"*, kooperatibak), tematikak (kritika sozial -erradikala-, marginazioa, drogak, homosexualitatea eta bestelako *"istmoak"*), egitura teknikoak (super 8 edo 16 mm.tan filmatzea, laburmetraia, kokatze aluzinatuak, biratuak, muntaia *bitxiak*) etab., benetako iraultza gertatu ziren, nahiz zinean kontatzeko lengoaia klasikoan, nahiz -azken finean- haren kontzeptu *propioan* ere. Produkzio hau Europako Abangoardia artistikoek iada 20 urteetako hamarkadan egin zituzten laburmetraiekin zuzen-zuzen lotzen dute aspektu hauek.

Honela begiratuta, **Lot en Sodoma** Hollywoodeko historiako lehen *"underground"* filmetzat (laburmetraitzat) har dezakegu, homosexualitate terminoetan Itun Zaharreko gertakizun ezagun hori -kamera liluragarri baten bidez- kontatzean.

X. P.



Lot in Sodom, 1933. **Zuzendaritza**: James Watson y Melville Weber

La cita

Festival Erótico de Nueva York izenarekin 1973ko zinemaldi horretan saritutako leaburmetraiak jasotzen dituen zintan biltzen direnetako bat dugu laburmetraia hau. Ia laburmetraia guzti hauetan, asmo sakon eta kosmikoz beterik, nagusitzen den psikodelia artean bereziki alaia gertatzen da adar jotze hutsa den **La cita** hau, zenbait gauzari farre egiteko aitzaki ederra: sexuari, hortan aritzen den jendeari eta aritzen ez denari. Txuri-beltzean egina tonu arroxarantz eramana, ia filme mutu bezala azaltzen da, entzuten diren hots bakarrak filmeko bikotearen desiozko zintzur orroeak dira, Rossini-ren *"Guillermo Tell"* oberturan oinarrituriko soinuz gozaturik (zer ote du obertura honek, beti honelako eszenetan erabilia izateko, **Festival...** honetan bertan beste batetan ere entzuten delarik, eta **La naranja mecánica** filmeko sexuaren *leit-motiv* dela ahaztu gabe?). Kontakizuna oso laua da: gizon batek eta emakume batek, nahiko helduak eta ez oso eder modukoak, zita bat dute etxe zarpaildu batetan; bitarte horretan parez-pareko beste eszena batzutan zenbait pertsonaia burutzen ari den prestaketak erakusten zaizkigu: ezkutatutako mikrofono batez (esku granada baten neurrikoa, gutxi gorabehera) entzuteko prest dagoen bat, edo edalontzia ahotsgorailutzat harturik, beheko auzokideek egiten dutenaz eskandalizatzeari ekiten dion goiko solairuko atso xaharra. Laburmetraia guztian zehar filmaketa abiadurarekin jokatzen da, elkar topatzen duteneko eszenetan kamara azkarra erabiliaz, horrekin filmearen alderdi barreragilea indartuz. Azkenean, leihoan bildu den jendetzaren txalo beroak garbi adierazten digu, azkenik, bikoteak lortua duela hain amesturiko orgasmoa.

Irribarrezko azala erakusten duen laburmetraia honek mami kritikoa eskaintzen digu, eta gidoi biraketa bitxiz amaitzen da: laburmetraia guztia, zine mutua bailitzan, hitz bat bera ere entzun gabe eman ondoren, azken eszenan, bikotea kalean berriketan ari da, egiten duen hotzaz, eguraldiaren leloaz eta..., hurrengo asterako zitaz.

Tx. M.

Sexolandia

Sexolandia Disney munduaren *hard* bertsioa da, animalitxo xalo eta ipotx txikiz beteta, zeinak mehatzean lan egin beharrean, beroien artean lehia bizia darabilten oso Edurnezuri *sui generis* bat *jorratzeagatik*.

Haurrentzako marrazki bizidunetan betidanik egon den osagai morboso dena ondo probetxatuz, **Sexolandia**-k helduentzako zenbait hankazgorako istoriotxo berbihurtzen du.

J. L. R.

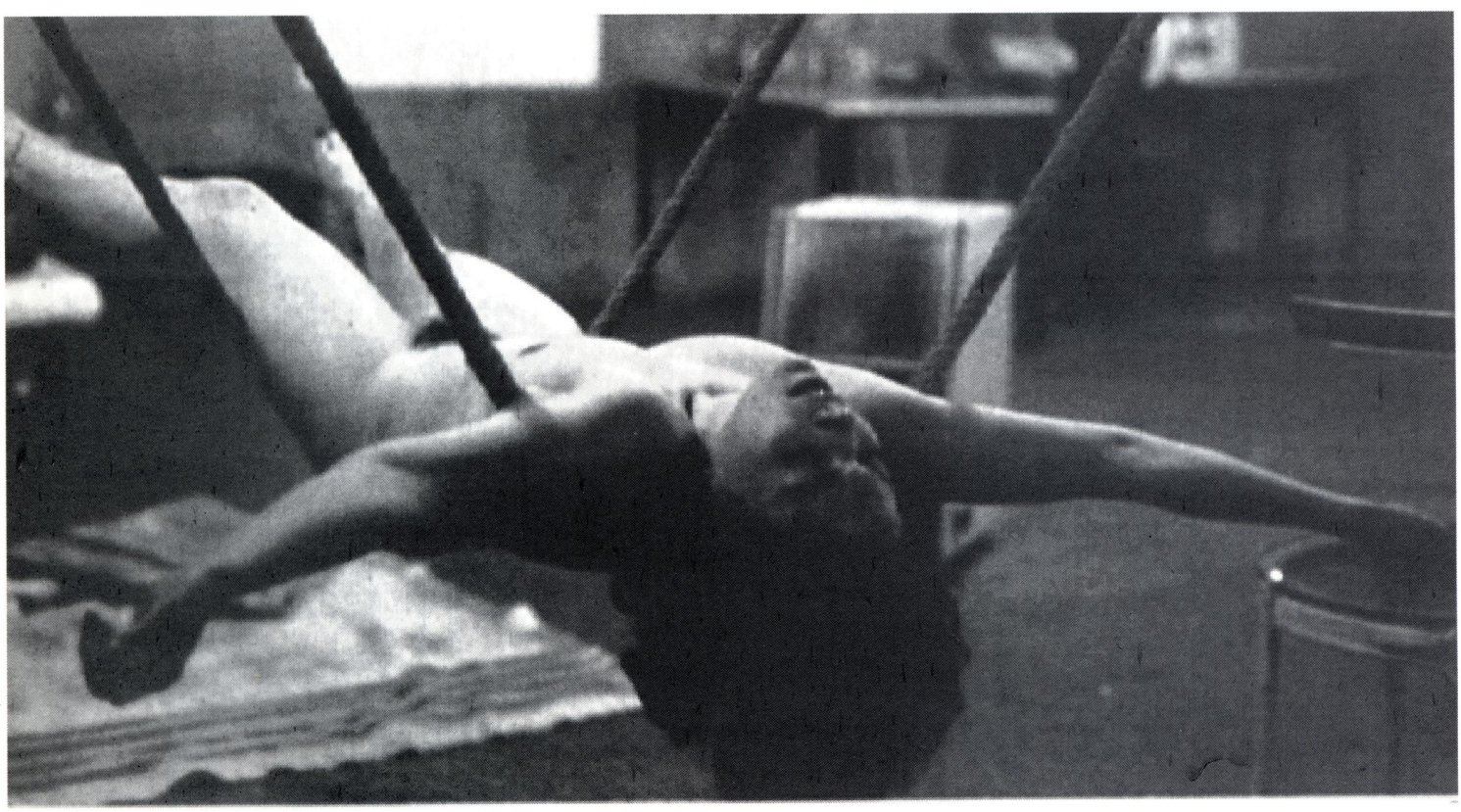
Cóctel Internacional (1977)
El Espejo (1977)
El Desayuno (1977)
París-Hollywood (1977)
La Millonaria (1977)

Bigas Luna-ren laburmetraiak

"Nire amaren alutik atera nintzenetik, dena atzerrikoa iruditzen zait"
Bigas Luna

Bigas Luna-ren lehen filmea duela urte batzu ikusi nuen Bartzelonako zine batetan: *"El Céntrico"*, gaur egun desagertua, zoritxarrez. Zine hori auzo txinarretik oso gertu zegoen, hain zuzen ere Bigas Luna-ren filmeen lehengaia sortu eta gihartzen zen inguru hartan. Zine iluna zen, saio bikoitzetan espezializatua, eta nere irudipenez ikuslego askotxorentzat filme hura, berak ohizkoen zituen toki eta esperientzien gaineko dokumentala besterik ez zen, agian, garai hartako biluzketa esplizitoa kontutan izanik, tratamendu ausart arin batez jantzia.

Bigas Luna-ren **Bilbao** eta Iván Zulueta-ren **Arrebato** filmeek nire oroimenaren ganbaran elkar bat egiten dute. Biek zirrara sutsu bat eragin zidaten bereziki. Obsesioez osatutako filmeak, non fetitxea eta berau ikuslearen belarritara behinda berriz aipatzearen gaiztakeria, fikzioan akrobatikoki inskribaturik, testu bihurtzen diren.



Erotikotzat erizten badugu narruari dagokion oro eta pornografikotzat narrua kanpotik zein barrutik zeharkatzen duena, bi horien arrastorik aurki dezakegu filme hauetan. Eskatologikotik hasi -**Bilbao** filmeko pixontzia- isuritako haziraino -Leo María-ren gainean isurtzen duen esnea-.

Bi filmeak pornografikoak dira baina funtzio masturbakorretara sarri jo gabe. Pornografikoak dira irudiaren gaineko iruditik: polaroid makina, super 8a eta bideoa dira -materiale pornografikoaren eustarririk gogokoenak- bai Bigas Luna-k bai Iván Zulueta-k hain gustoko dituzten langailuak.

Pantailaren barruko pantaila honetatik, idazketari buruzko idatzi honetatik ikuslearekiko dimentsio berriak ezartzen dira. Beraz, hiru espaziotara egindako jolasa da, gure voyeurzale grina eta gure fetitxismoa maila bikoitz batetan mamitzen duena.

Ikuspen porno-analitiko hori, hots, ezer adieraziz baino iradokiz eta denotatuz datorren ikuspen pornometaforikoa, are ernagarriagoa gertatzen da ahalik.

Errealitateaz ordezko bitartekoez jabetzerakoan, adierazten digun objetuaren irudia sartuz alegia, fikzio gune berri batetara hurbiltzen gara, era horretaz onartuz zine aretoa den umontzi amatiar handi hortan sartzen garen unetik barreneratzen gareneko fikzioa bera.

Bideo pantaila, bere tonu elektrikoez, gogorragoa da. Pornoari buruzko geure definizioa hedatu behar litzatekeela pentsatzera garamatza, berorretan sartuz, baita ere, teleberrietako zenbait irudi.

Errealitate guztiori, Bigas Luna-ren zinean introspektiboki lantzen diren (Leo-ren *off*-eko narrazioaren bidez) mundu horietakoren batetan dago. Hain zuzen, pertsona eta gauzen gaineko fetitxismo horretatik dator, geure desio eta emozioei buruzko metonimiak, geure sentsazioen izozketa, edota sakrifizio horietako erritualetan Saindu martirien eguneroko irudi pornografikoak diren guzti horietatik.

Pornosainetea

Gure nahimenaren asetasuna esplizitoa egitea helburu duen porno batetara ohituta gaude, eta horrek berak garrantzi kentzen die geure emozio edo fantasiei eta, logikoki, aspertu egiten gaituzte modako gimnasioren baten *publi-reportaje* gisa gorputzez betetako halamoduzko *spot* publizitari bat erakusten digutenean. Baina guztiori alde batetara utzirik gure iturburu kultural hurbileneko ttantta batzu bilatzen ditugunean: sainetea, komedia, pikareska, porno dibertigarri bat eskain diezagukete: sukalde-pornoa, zapatila-pornoa, etxezulo-pornoa..., larrialdiko fantasiak etxean auspotzeko.

Orain, Bigas Luna-ren laburmetrai porno txiki hauen produkzioa zuzenean ikusteko aukera eskaintzen digute. Aterako ahal dira genero honen beste zaletu batzuk egindako produkzio berri ezezagun edo aitorgabeak! Zeren eta ziurrenik produkzio mota horri atxiki zaion ezaugarri *kitsch*-etik onurarik jasoko dutela. Farrea eta sexua konbinatzea betidanik interesgarria izan da. Farre egin eta goza dezagun, badugu horren beharrik eta.

C. M.

La marca de fuego
Cecil B. DeMille (The Cheat, 1915)

Fitxa teknikoa
The Cheat, 1915. **Zuzendaria**: Cecil B. DeMille.
Antzezleak: Sessue Hayakawa, Fanny Ward.

Cecil Blount DeMille Ashfield-en (Massachussets) jaio zen 1881eko abuztuaren 12an eta Hollywood-en (California) hil zen 1959ko urtarrilaren 21ean, 72 filme inguru zuzendu eta beste asko ekoiztu eta gainbegiratu ondoren.

Zenbait kritikok erdipurdiko egiletzat jo zuten, eta filmeei ematen zien espektakularitatea zen onartzen zioten garrantzizko doai bakarra, baina denbora igaro ahala eta bere lanen azterketa zorrotzago bati esker zinemagintza unibertsaleko narratzailerik preziatuenetakoa bihurtu da.

Bere filmeen egitura formalak eta erabiltzen dituen narraziorako baliabideek, naturalismotik erabat urrun, Europako zuzendarien arreta bereganatzea lortu zuten eta bereziki, *"Frantziako lehen abangoardia"* izenez ezagutu dena osatzen zuten haiena.

Lehen mundu guda aurretik Frantziako zinema ekoizpena zen garrantzizkoena filme kopuruari dagokionez. Guda sortu zenean Europako zinemako gizon eta emakume guztien begiradak Chaplin, Giovanni Pastrone-ren **Cabiria** (1913-14) eta Cecil B. DeMille-ren **La marca de fuego**-k bildu zituzten.

Argumentua

Edertasun handiko neska gazte batek (Fanny Ward) bere egoerak agintzen dionak baino gehiago xahutzen du. Etsiturik, bere senarra horretaz jabetu ez dadin, arte gauzak biltzen dituen ekialdeko aberats baten hatzaparretan amilduko da (Sessue Hayakawa).

DeMille-ren filmea ikustean René Clair-ek zinearen teatroarekiko erabateko garaipena aldarrikatu zuen eta Delluc-ek zinemagintzako *"Tosca"* zela aitortu zuen. Jean Epstein-ek poetikoki adierazi zuen Sessue Hayakawaren pertsonaiak sortu zion zirrara:

> *"Ebakera paregabeko smokinean*
> *zurrun*
> *haltzarietan uzten du*
> *oinaze joa".*

La marca de fuego delakoa drama sikologikoa dugu eta DeMille-k -bere beste filme ugaritan bezala- gaiztakeria arbuiatuz amaituko du. Hala ere, aurretik erakargarri gertatzeko adina zehaztasunez erakusten digu. Izan ere, filme honek ikusle bakoitzari begiradarik maltzurrena eragiten dio oraindik ere (*ikus* Sessue Hayakawa-k Fanny Ward-en bizkarrean suaren seinalea ezartzen duenekoa). Bere enkuadre barrokoek, sobrekargatuek, narrazio baliabide ezberdinak filmearen azken egituran elkarlotzeko erak, hala nola, sexu eta bortizkeriazko istorio hau kontatzeko dotoretasun finak, filme bitxi eta liluragarri bihurtzen dute **La marca de fuego**.

Henri Fescourt-ek honela adierazi zuen filme honen berritasuna: *"Zaletuak ez ziren interpretazio estilo berri bat aurkitze hutsez txunditu, baizik baita hizkuntza honek hartutako formagatik ere. Hauxe zen proiekzio bizidunek bere-berezko elokuzioa zutenaren froga ukaezina. Filme honek ez zuen inolako hiztegi berririk sortu: plano orokorra, erdi eta lehen planoak, funditze kateatua eta soilak, iris, trukaketak, panoramikak, etab., teknika ezagunak ziren denak. Berritasuna horiekin jokatzeko eran zetorren".*

J. L. R.

Esposas frívolas
Erich von Stroheim (Folish Wives, 1922)

Fitxa teknikoa
Folish Wives, 1922. **Zuzendaria**: Erich von Stroheim. **Produktorea**: Carl Laemmle. **Produkzioa**: Universal Pictures. **Gidoia**: Erich von Stroheim. **Argazkia**: Ben Reynolds eta William Daniels. **Dekoratuak**: Van Alstein. **Musika**: Sigmund Romberg. **Muntaia**: Erich von Stroheim. **Jantziak**: Erich von Stroheim.
Antzezleak: Erich von Stroheim (Karamzin Kontea), Maude George (Olga Printzesa), Rudolph Christians (Hughes Enbaxadorea), Mae Busch (Vera Printzesa), Miss Dupont (Helen Hughes), Dale Fuller (Maruschka, neskamea), Al Edmundsen (Pavel Pavlich, etxezaina), Cesare Gravina (Cesare Ventuci).

Argumentua

Karamzin konte menturazalea bi printzesa errusiarrekin, Olga eta Vera, bizi da dekadentzia osoan. Bizio eta plazerrak ordaintzen dizkieten emakumezko aberatsak seduzitzea da beren irabazpidea. Horietako biktima bat Mme. Hughes da, enbaxadore amerikarraren emaztea; biak lakuan txangoa egiten ari direlarik ekaitza hasten da eta gaua txabola batetan eman behar dute eta bertan konte satiroak bere nahi lubrikoak asetzen saiatzen da emakumearekin baina ustegabean monje bat agertzean ezin du burutu. Bitartean, Karamzin-en neskamea haurdun gelditzen da berak izorraturik eta konteak nola ez duen neskarekin ezkondu nahi, maitaleak daudeneko gelari su ematen dio. Horrek erabateko eskandalua sortarazten du eta enbaxadoreak desafioa egiten dio konteari...

Egun zinemagintzako kritika eta *inteligentzia* osoak erreibindikatzen badu ere, badirudi Stroheim-ek ez zuela bere garaietan horrelako arrakastarik izan eta, 20etako hamarkadako Ameriketan Hollywood-eko inperioaren sorrera poblatu zuten zinegile eztabaidatu, gogaikarri eta sadikoenetakoa ere izan zela esan daiteke.

Gustu militarrak eta hantuste aristokratikoak zituen teuton hau, zinemagintza amerikarra (eta beraz, mundukoa), nork bere modura, irauli zuten Erteuropako *"emigratu ospetsu"* horietako bat dugu, Lubitsch, Murnau, Lang edo Wilder-ekin batera. Aktore eta zuzendaria izanik, Stroheim-ek Griffith-ekin lan egiteko aukera izan zuen eta horren filme batzutan ere izan zuen paperik, esaterako **El nacimiento de una nación** filmean, eta **Corazones del mundo** filme antigermanikoan aholkua eman zion (Stroheim, *forma* alemaniarren erreibindikatzailea, alemanen kontrako pelikulan lagundu!).

Elite militarrekoa zen Stroheim eta duda-mudako jatorri aristokratikoaren erreibindikatzailea (horrexegatik erantsi zion *von* bere deiturari), beraz gizarte ahaltsu batetako adierazlerik tipikoena dela pentsa daiteke gainetik aztertuz gero, inguruko gizarte guztien gainetikoa dela sinistu eta lotsarik gabe nor den izatearen urguilua azaltzen duen giza-taldearen kumea. Baina errezegia litzateke aipatu zuzendaria bezalako nortasun konplexua keinu bakarrez azaltzea. Pixka bat sakonago begiratuz gero, probokazioaren gustu ia maniatikoa agertzen da, likitsaren, bajuaren, deformearen gustua. Filme batzutan ematen du Stroheim-ek disfrutatzen egiten duela giza miseria eta perbertsioak zehatz-meatz azaltzen, eta isladatzen ari den pertsonaiaren barreneko krudela gordintasun osoz agertzen duen plano *horixe* aurreztu

gabe. Itxuretan dotorea izanik ere, Stroheim-en dotoretasun horrek ez du zerikusirik Lubitsch herrikide ezagunenarekin: azken honena *positiboaren* dotoretasuna da, sotiltasun ikusgarri eta alaia; Stroheim-en pertsonaien luxuzko itxuraren azpian ostera, berehala kanporatzen den ustelkeria agertzen da. Horrelaxe gertatzen da **Esposas frívolas** filmeko militarrarekin, ez da makurtzen Mme. Hughes-ek erortzen uzten duen liburua jasotzeko, beste batetan ere ez dio poltsa jasotzen eta azkenik, hirugarrenez topo egiten dutenean irristatu egiten zaio lepotik kapatxoa militarrari eta besorik ez duela ikusten da. Luxuaren azpian (uniforme militarra) miseria baino ez da izkutatzen.

Esan ere egin zuen baten batek Stroheim-ek *"izuaren poesia"* lantzen zuela, eta nahiko bide onetik zihoan. Opereta izenburua duen arren, **Esposas frívolas** horren adierazbide garbia dugu, izan ere neurriz gaineko melodrama gehiegizkoa bait da, osagai perbertso eta doilor hauek azken muturreraino eramanez aringarririk gabeko maisu lana burutzen duelarik, nahiz egungo kritikak erabat ahazturik eduki. Universal-eko bitarteko guztiak erabili ziren (eta ez ziren ez urriak) eta aurrekontua Griffith-ek **Intolerancia** egiteko erabili zuenaren antzerakoa izan zen, filmearen kokagunea den Montecarlo-ko Plaza Zentrala, esaterako, zehazki erreproduzitu zuten estudioetan.

Faltsukeria eta gaiztakeria berehala agertzen dira zinta honetan: bizimodua biktimak seduzituz ateratzen duten hiru estafadoreen planteamenduak berak agertzen digu historia honetako protagonisten jokamolde morala. Karamzin-en pertsonaiak (Stroheim-ek berak interpretatua) perbertsio mailarik gorena lortzen du, inolako erakarpen sexualik ez duen adin urriko neskaz liluraturik, lerro batzu gorago aipatu digun *"izuaren poesia"* horren metafora paregabea dugu. **Esposas frívolas** filmean ausardia haundia izan zuen Stroheim-ek -pentsatu ere egiten du batek harena egungo *hard* filmetako zuzendarien "ausardia" baino oldarkoiago eta iraultzailegoa zela- pertsonaiak eta historia tratatzeko erabiltzen duen ohi ez bezalako krudeltasuna bazter utzirik. Balizko aristokraten dekadentzia inolako babes-belorik gabe agertzen da (berriz ere Stroheim-aristokrataren konplexutasun eta kontraesana!); *"Hays kode"* zorrotzak -eta inmorala, bide batez esatekobakarrik lortu zuen fantasia stroheimdarrak geraraztea eta ez zion erakusten utzi Karamzin (gogora dezagun Stroheim bera zela) emakumezko lentzeria finekin jantzirik agertzen zeneko eszenak. Bestelako "perbertsioak" ere agertzen dira **Esposas frívolas**-en, hala nola Karamzin-ek agertzen duen emakumezko oinekiko fetitxismoa (honi dagokionean, ikus **Diario de una camarera**, Buñuel edo Renoir-en bertsiotan), hirukote protagonistaren *ménage à trois* berbera edo, oro har, gizon eta emakumeen arteko harreman guztietan nagusitzen den gizonezkoen zakarkeria, egile honen gainerako produkzioaren ezaugarria ere badelarik.

Eribera eta gaixotia da sexua Stroheim-engan; ez dago alaitasunik ez naturaltasunik pertsonaien artean sortzen diren harreman sexualetan (eta ez dira gutxi) bai ostera sukarra eta perbertsioa, mugarik gabeko lizunkeria, sexua sortzaile beharrean hondatzaile bihurtuz, beste edozein kategoriatan baino lehenago ortodoxia sadomasokistan sartu beharreko zerbait...

Stroheim-en figura hoberen adierazten duen irudia agian, bere herrikide ospetsu horretako batek sinatutako filme batetan: Billy Wilder-en **Sunset Boulevard** (**El ocaso de los dioses**) filme paregabean burutzen duen pertsonaia hain zuzen ere: aintzineko zine-izar baten zerbitzaria da eta andreak mespretxu osoaz tratatzen du -bukaeran agertzen da bere senarra dela-, denbora guztia aintzineko filme arrakastatsuak berpizten ematen duelarik. Ikusten dituen filmen artean badago bat etengabe errepikatzen dena: **La reina Kelly**. Aintzineko izarra Gloria Swanson bera dugu eta **La reina Kelly** filmean Stroheim-ek biluztu egin zuen. Zaila da zinemagintzaren historia osoan bere burua Erich von Stroheim zinegile jenialak baino modu krudelagoan eta jasaite gutxiagorekin tratatu duen inor aurkitzea. Txapela kendu behar, ezta?

Tx. M.

La tragedia de una prostituta (La tragedia de la calle)

Bruno Rahn (Dirnentragödie, 1927)

Argumentua

Auguste, bere ile urdin hasberriak betunaz ezkutatu nahiean azaltzen zaigun emagaldu zaharrak, Felix jasotzen du kalean, aitak etxetik kanpo bidali duen burgesitoa sarri bezala mozkor ibili delako. Clarissa lankide gaztearekin duen etxebizitza ttikira eramango du eta, gau horretako abentura jakinaz geroztik, mutilarengan ikusi usteko du bere zoritxarreko bizimodu horretatik atera dezakeen maitasuna. Bere bizimodua ezkutatzen ahalegindu ondoren, aurreratutako diru guztiak xahutuko ditu denda bat eskuratzen, non, beste era batetara bizi nahiko lukeen mutilarekin. Baina Anton-ek, oldar itxurapean Augustekiko maitasuna gordetzen duen putazainak, Clarissa-k Felix erakar dezan lortuko du. Auguste gaisokk, itsu-itsuan, Anton konbentzituko du bere lehiakidea erahil dezan.

Fitxa teknikoa
Dirnentragödie, 1927. **Zuzendaria**: Bruno Rahn. **Argazkia**: Guido Seeber. **Dekoratuak**: C. L. Kirmse.
Antzezleak: Asta Nielsen, Hilda Jennings, Oscar Homolka, Werner Pittschau, Hermann Picha.

Prostituzioa, gizarte baldintzarik gogorrenen ondorio bezala ikusia, literaturak eta zineak behin eta berriz jorratzen duten gaia da. Ez zitekeen bestela izan Alemanian gerrarteko urte latz haietan. Espresionismorik garbienari jarraiki zitzaion zine naturalistak, kalea izan zuen bere inspirazio iturririk sarrienetariko bat. *Jenero* honetako izenbururik interesgarrienen artean honakook dauzkagu: **La calle** (K. Grune, 1923), **La calle sin alegría** (G. Pabst, 1925), **Alraune** (H. Galeen, 1927), **Asfalto**, (J. May, 1928) eta **La tragedia de una prostituta** (B. Rahn, 1927). Guzti horien elkarrekiko ezaugarri bateratzailea krisi ekonomikoari buruzko aipamen nabarmenez borobildua dagoen giro itxaropengabea da, horren baitan garbiro ikusten delarik II. Mundu Gerra leher eraziko zuen gizartearen etsipena.

Bere zuzendaria den Bruno Rahn-ek, zeinak iharduera gorabeheratsua izan bait zuen, bere jeneroan maisulan bat izango zena erdietsi zuen filme honekin. Haseran berehala antzematen diegu filmaren giltzarri estetikoei, horretarako, kale bateko dekoratu espresionistak darabiltza, non marra gogor eta okerrei zeharka iristen bait zaien argia, itzal jolas ugari sorreraziz, giro hotz eta iluna lortzearren, Aipatutako guzti honi ezin egokiago datorkio Lotte R. Eisner-ek *"La pantalla demoníaca"*-n idatzi zuen hura: *"Filme germaniarretan, kale horrek, gauaz batez ere, bere kantoi desertuekin, non leize batean bezala amiltzen garen, bere trafiko azkarrarekin, kaleargiak pizturik, letreru argitsuak, autoen argiak, euriak distira erazitako asfaltua, argiturik dauden etxe misteriotsuetako leihoak, aurpegi pintatua duten neskatxa horien irribarrea, halabeharraren deia..., kale horrek diot, ezezagun zaigunaren erakarpena adierazten du, gizarajoengan ernetzen den sedukzio lizunkoia, bere etxe-giro ospelaz eta bizimoduaren ohikeriaz asperturik, abentura nahiz entretenigarriren baten bila abiatzen direnean"*. Poliziaren agerraldi sarriek bakarrik asaldatzen dituzte emagaldu, eskale eta mozkorren joan-etorriak edo, bestela, putazainen batek berak *babestuari* jipoia ematen dionean eguneko soldata exkaxegia izan delako; guzti hori, antzerki kutsuko dekoratuaz eta dozena erdi bat eszenatokitan egina: kalea, Auguste eta Clarissa-ren etxe apala, etxe bereko eskailera, taberna zikin zaratatsua eta, zeharo beste muturrean, Felix-en gurasoen etxea eta burges zahar talde batek Clarissa eta honen zenbait lankiderekin jai bat ospatzen duteneko aretoa. Batzutan oinen pareraino jaisten da kamera, norenak diren jakin gabe ikusten ditugularik lauxen gainean mugitzen, kalearen lizuntasun harrapatzailea areagotuz horrela. Aurpegi eta gauzen hurbileko planu askok istorioaren dramatismoa handitzen dute, Asta Nielsen-en (Auguste) eta Oscar Homolka (Anton) antzezpenak direlarik filmeak dauzkan bi elementu hoberenetarikoak. Rahn-ek filmeari damaion erritmo txit egokia paralelismo gogorrez lortzen du maiz: Felix-en familiaren etxe dotorea emagalduen laino arteko paseuekin txandatzen dituenekoa; Auguste-n aurpegiko desesperazioa erakusten duten eszenen segida azkarra, Clarissa eta Felix-en arteko laztanak, Auguste-n aspaldiko lagun batek bere hatzak pianoaren teklatuan irristerazten dituenekoa eta Anton-en barre algarak, hurbil hurbiletik hartutako planuan; Auguste-n lasterraldia Clarissa-ren hilketa galeraztearren eta itzal jolas bikain batez itxuratutako hilketa beraren burutzapena txandatzen direnekoa...

J. A.

Tabú
Friedrich W. Murnau (Tabu, 1930)

Fitxa teknikoa
Tabu, 1930. **Zuzendaria**: Friedrich Wilhelm Murnau eta Robert J. Flaherty. **Produkzioa**: F. W. Murnau. **Argumentua**: R. J. Flaherty. **Gidoia**. R. J. Flaherty eta F. W. Murnau. **Argazkia**: Floyd Crosby eta R. J. Flaherty. **Musika**: Hugo Riesenfeld.
Antzezleak: Matahi, Reri, Hitu, Jean, Jules, Kong Ah.

Zine germaniarrean bere urterik onenak betetzen ari zenetik jada, Murnau-k behin baino gehiagotan adierazi zuen obsesio bat: bere filmeetan *aurkitutako* berrikuntza tekniko guztiak erabiliko zitueneko filme bat egitea, baino osoki eszenatoki naturaletan burutuko zuena (Viktor Sjöstrom berritzaile handi hark erakutsitako bidetik jarraitzeko ahalegina, akaso?). Bere lan ihardunaren bukaeralderarte itxaron beharko zuen horretarako, Estatu Batuetara joan zen arte, alegia. Hollywood-en zuzendu zituen aurreko hiru filme amerikarrekin irabazitako diruaz, Robert Flaherty lagun hartuta -**Nanuk, el esquimal** eta **Moana** bezalako filmeez dokumentalgintza klasikoa eraldatu zuen egilea-, Tahití eta Bora-Bora aldera itsasoratu zen. Horrela eman zioten hasera hemezortzi hilabeteko elkarlanari, estilo ezberdineko bi zuzendari handiren artean izan ohi diren eritzi kontrajarriak ere mantendu zituztelarik batzutan. Flaherty etnografo, dokumentalista eta ekintza zalea zen; Murnau, aldiz, zinegile fin eta lirikoa, teknika zinematografikoaren esparruak jarritako mugak gainditzeko gertu beti. Batetik, izaera objetibo eta prosaikoa eta, bestetik, subjetibotasun eta poesia zeuden aurrez aurre. Azkenik, Flaherty-k etsi behar izan zuen, bere lana, argumentua sortzeaz gainera, gidoia nahiz zuzendaritzan laguntzaile izatera mugatu zelarik. **Tabú**-ren benetazko egile eta produktorea beraz, F. W. Murnau da.

Argumentua

Maori irla ttiki batetan Reri eta Matahi gazteek elkar maite dute. Bikote ideala osatzen dute. Matahi irlako arrantzalerik trebeena da. Reri berriz, neskarik ederrena. Baina Hitu zaharra, belagilea, sartuko da bion tartean, Reri leinuaren jainkoei kontsakratzea erabaki duelarik, horrela, neskatxa tabu bihurtuz gizonezkoentzat. Bi gazteak erabaki horren aurka altxako dira eta aldameneko irla batetara ihes egingo, non zoriontsu biziko diren Hitu bera berragertuko den arte, haraino jarraitu bait die sorginak. Ihes egiteko ahalegin berriak belagilearen mehatxuek zapuztuko dituzte, ezinbestez sortuko delarik amaierako tragedia.

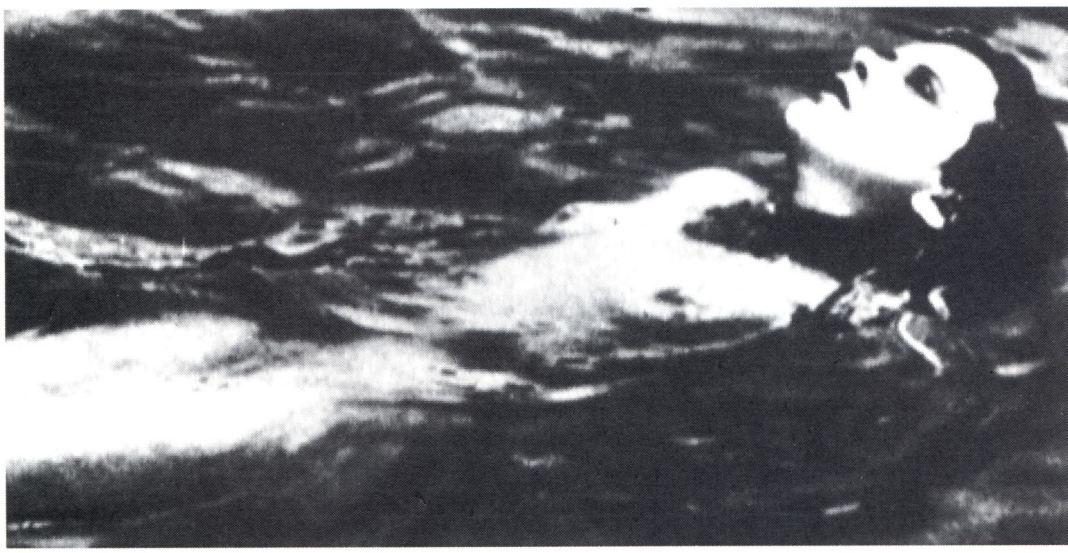
Tabú, azken batean, tragedia handi bat da. Murnau-k maitasun istorio baten mesedetan erabiliko ditu bere xamurtasun eta indar liriko guztiak; bi maitaleok, suntsieraziko dituen ezinbesteko halabeharrari egin beharko diote aurre. Irakurketa dualista bat eginez, Reri eta Matahi-ren arteko maitasunaren garbitasunak, Hitu belagilearengan zertzen diren indar ilun eta zapaltzaileei egingo die aurka. Murnau harro egon bide zen edertasun ez ohizkoa duen filme honetaz (bere filmerik hoberena zela adierazi zuen), zeinean argazkiak, Flaherty berak partehartu zuelarik, egoki isladatzen bait duen irletako argi deskribagaitza, atmosfera pisu eta hezea, nahiz bere berdetasunaren kolore aniztasun izugarria. Azken hau lortzearren filme berriez aritu zen Murnau -gogoan har txuribeltzeko filme bat zela-, hango ñabardura amaigabeak hartzea ia lortu arte. Inguru ezin hobea da lan sentsual bat burutzeko, non erotismoaren agerpena etengabea izango den haseratik bukaerara. Maitale gazteak dantzan ari direnekoa, gorputz erdi-biluziez ukitu nabarmenegiak saihestuz, sentsualitatea gainezka, esandakoaren adierazgarria da.

Murnau-k ezin izan zuen ikusi bere filmea jendaurreratu zenean. Auto istripuz hil zen. Mihi gaiztoek esandakoaren arabera, bere kotxe-gidari filipindar gazte eta dotoreari eginiko laztanak izan ziren horren arrazoia. Filmea errodatu zen artean Bora-Bora-ko inditarrek *tabutzat* zeuzkaten hainbat tokitan sartu zirela eta Jainkoen zigorra zela esan zuenik ere izan zen.

J. A.

Extasis
Gustav Machaty (Ekstase, 1933)

Fitxa teknikoa
Ekstase, symphonie der liebe, Txekoslobakia, 1933. **Zuzendaritza eta Gidoia**: Gustav Machaty.
Antzezleak: Hedy Kiesler (Hedy Lamarr), Zvenimir Rogoz, Leopold Kramer, Aribert Mog.



Argumentua

Filmea Eva-ri (Hedy Lamarr) buruz ari da, adineko gizon batekin ezkontzen den neska gazte bat. Eztei gauean, gizona, bere senar eginbeharra bete ordez, lo geratzen da. Emile senarraren joezina dela eta, Eva-k bere ondotik ihes egingo du, bere familiaren landetxera itzuliz. Egun batetan, zaldiz ibili ta gero, Eva-k aintzira batetan bainu bat hartzea erabakiko du. Bere behorra ihesi abiatzen da eta injeinari gazte bezain dotore batek neskaren ondora ekarriko du bueltan. Orduan Eva-k, biluzik, zuhaitzen artean ezkutatuko du bere burua, gaur egunerako, epel baino epelagoa dirudien eszena bat osatuz. Haatik, filme honetan badira eszena hori baino dexente ausartagoak diren metafora sexualak, Eva eta bere injeinari gaztea txabola batetan larrua jotzen ari direneko eszena, kasu. Eva-ren atsegin aurpegia eta, kunderak lurrera isuriz, hautsiko den lepokoarekiko duen lotura, oso esanguratsuak dira. Era berean, iel dagoen behorra eta zaldiaren arteko eszena aipa genezake. Senarra emaztearen bila joaten denean, azken honi berarekin itzul dadila eskatuz, Evak bere aukera egin beharko du: gau bateko extasia edo ezkon-bizitzak dakarren menpekotasuna.

Protagonista den Hedy Kiesler bilutsik agertu izan ez balitz, hori bai, era onean eta baso berdeak erdi ezkutatzen duela (gerora ifarrameriketako zinean Hedy Lamarr goitizenaz *sex-symbol* bihurtu izanak areagotu egingo zuelarik larru gorritan agertze horren balioa), **Extasis** dagoeneko ahaztuta genukeen filmea izango litzateke noski, zine erotikoaren historian aitortzen zaion tajukera mitikotik urruti. Eta ez, alafedea, erdipurdizko filmea delako. Alderantziz, lanik hoberena da zalantzarik gabe Gustav Machaty-ren filmagintzan, zinegile hori txekoslobakiarra izaki, ondoko Alemanian aurreko hamarkadan eginiko zineak (hogeigarreneko Espresionismoa) eragin handia izan bait zuen beregan, halanola Griffith eta von Stroheim-en zine amerikarrak, horiekin lanegin bait zuen laguntzaile gisa USA-n lau urtez. Ordurako **Erotikon** (1929) interesgarrian zine erotikoa jorratua zuen Machaty honek, artean zine *serioak* errespetatzen zuen tabu bat haustera ausartu zen: biluztasunarena, hain zuzen.

Ordurarte, gizonezkoen mota guztietako klubetan antolatu ohi ziren projekzio pribatuetako (*smokers* izenaz ezagunak direnak) filmea pornografikoetara murriztua zegoen biluztásuna zinean, hau da, hogeieko eta hogeitamarreko urteetan gailurra jo zuten emanaldietara. Bigarren Mundu Gerra ostean 16 mm.-ko projektoreen gorakada zela eta, projekzio mota hori etxeetara zabaltzeak (emakumea ere ikusle bihurtuz horrela), zine komertzialak ordurako nolabaiteko hedapena bazuen egoera bat onar zezan lehendabiziko urratsa izan zen. Herbert Brenon-en **Daughter of the Gods** (1914) eta **Neptune's Daughter** (1916) filmeetan Annette Kellerman igerilari eta dantzaria erdi biluzik agertzean izan zen mugarriaz geroztik, jendetza handien tartean ezkutaturiko larru erakusketa epelagoak egin ziren, edota biluzik agertzen zenekoaren irudia urrutitik eta gaizki enfokatua erakusten zelarik. Dokumental itxuraz eginiko filmeetan, eta bere balio etnologikoaren mesedetan, zibilizazio exotikoetako neskatxak biluzik agertzea salbuespen aipagarria zen.

Kontextu horretan kokatu beharra dago **Extasis** hau, non, esan bezala, Machaty-k ordurarte ez ohizkoa zen ausardiaz darabilen bere protagonistaren biluztasuna.

Filmea oso landua, indar bisual handikoa -zine mutuaren garaiko argazkigintzaren enfasitik geratzen zaion arrastoa- eta elkarrizketa gutxi duen honek, sari bat jaso zuen Venezian 1934ko Zinemaldian. Bere jendaurreratzeak denetariko gertaerak jasan zituen, herri askotan debekatu zutelarik. New York-en 1937an pantailaratzen zuten bitartean, London-eko zineetan ez zen 1950garrenerarte erakutsi.

J. A.

Baby Doll
Elia Kazan (Baby Doll, 1956)

Fitxa teknikoa
Baby Doll, 1956. **Zuzendaria**: Elia Kazan. **Produkzioa**: Forrest E. Johnston. **Gidoia**: Tennessee Williams eta Elia Kazan, aurrenaren *"27 Wagons Full of Cotton"* eta *"The Unsatisfactory Supper"* obrak oinarri hartuz. **Argazkia**: Boris Kaufman. **Muntaia**: Gene Milford. **Musika**: Kenyon Hopkins. **Jantziak**: Anna Hill Johnstone. **Soinua**: Edward J. Johnstone.
Antzezleak: Carrol Baker, Karl Malden, Eli Wallach, Mildred Dunnock, Lonny Chapman, Eades Hogue, Noah Williamson, Jimmy Williams, John Stuart Dudley, Madeleine Sherwood.

Argumentua

Baby Doll-ek (Carrol Baker) 20 urte bete bezperan hasiko da akzioa. Bere senarra den Archie Lee-k (Karl Malden), neskaren aitari zin egina zion etzuela ezkondu ondoko harremanik izango Baby Doll-ekin, honek juxtu 20 urte bete bitartean. Hitzartutako adina iristearekin batera, Archie Lee-k Silva Vacarro-rekiko dituen konponezinak larriagotu egingo dira. Lehenak, bigarrenaren kotoia hazkamatzeko tresnari su emango dio, hori horrela, Silvaren mendekua Baby Doll birjinarra beregana erakartzea izango da. Une horrez geroztik, giro itogarri baten baitan (Tennesse Williams, gidoia eta argumentuaren lanetan ohizkoa den bezala) gertatuko dira hirukote bitxi honen arteko harremanak.

1952rako Elia Kazan eta Tennessee Williams-ek **Baby Doll** izango zenaren asmoa bazerabilkiten arren, filmea ez zen 1956rarte burutu. Berau, Kazan-en filmegintzan diren hoberenetako bi filmeon hurren dator, **La ley del silencio** eta **Al este del edén**, hain zuzen. Zuzendari turkiar-ifarramerikarrak eta lizuntasun nahiz etsipenaren dramagiletzat jotzen zuten hark elkarlanean eginiko bigarren obra dugu hau, **Un tranvía llamado deseo**-ren bertsioaz geroztik. Ifarrameriketako Eliza Katolikoaren salaketa gogorrek, filme honentzat espero ziren diru mozkinak oztopatu zituzten eta, gainera, gaur egun argi eta garbi gehiegizko dirudien halako iskanbila kutsu bat erantsiz berehala. Saint-Patrick katedraleko pulpitutik, Spellman kardinalea bere mintzoaren gaitasun guztiaz saiatu zen filmearen aurka, Zintzotasunaren aldeko Legio Katolikoak osoki gaitzetsi zuen eta zine sarreretara apezak bidali zituzten, filmea ikustera eliztarrik joan baledi bere izena har zezaten. Elizaren haserre bizi horrek, **Baby Doll** honen lorpenik handienetako bat du jatorri, hau da, sekulan beteko ez diren itxaropen erotiko guzti horiek, baina ezkutuzko erotismo giroa sorraraziko dutenak; giro hori, nahiz eta ageriko elementu oro baztertu,

nabaria izango delarik filmean zehar. Kazan-ek berak honela dio, filmean giltzari den eszena bat aipatzerakoan: *"Silva seaskan datzala neskak arropaz estaltzen duenean, irudia poliki belztuko da. Gero ostera agertuko dira, umea lo zorroan eta neska haren oin alboan eserita. Gertatu denak ez du inolako garrantziarik funtsean..., baina, umeak hatza ahoan zuela eta, hain izan zen handia zalaparta, non neska umearen gainean zegoela pentsatu bait zuen zenbaitek irudia belztu zenean, edota sexu harremanen bat izan zela bion artean"*. Ikuslearen irudimenari askatasuna emate horrek piztu zuen noski Elizaren haserrea, Kazan-ek erotismoaz zuen ideiarekin bat egiteaz gain: *"Erotikoa dena niretzat, maitasun pertsekuzioa da. Baina estalketa berez nola egiten den erakustea, hori ez da erotikoa. Erotikoa zera da: bereganatuko al du neska, mutilak? Eta neskak, lortuko al du mutilak jaramon egin diezaionik? Eta horrek zer nola joka erazten dien. Desioaren ernetzea erotikoa da, halanola desioa ase aurretik bizi dugun egoera"*.

Argumentuaren abiapuntu diren bi antzezlan laburrek, *"27 Wagons full of Cotton"* eta *"The Unsatisfactory Supper"*-ek alegia, Hegoaldean dute kokagunea. Hondatu zorian dauden etxaleku ikusgarridun hegoalde exkaxtua, non entrepresa berriek zalantzan jartzen bait duten etorkizunik ez duen sistema ekonomikoaren egokitasuna, beltzek iseka egiten dioten lehenago guztiahaldun zen gizon zuriari eta arraza zuriko gazteak nortasun berri baten bila bait dabiltzan. Guzti hori, nostaljikoen bihotzetan dirauten balore zaharrekiko liskar eragilea izango da. Williams-ek hain berea duen lizuntasun hori agertu arren, umorerik ez du falta **Baby Doll**-ek, Kazan-ek baiezten duelarik, *"komedia zein esangura soziala elkar biltzen dituela, pasioa eta fartsa. Komedia beltza esan geniezaiokeela uste dut"*. Kazan-ek, bestalde, **Un tranvía llamado deseo**-ri baino estetika zehazkiago zinematografikoagoa damaio filme honi, beste haren filmaketan ez zen eta bat ere ahalegindu bere antzerki itxura saihesten. **Baby Doll**-en errealitateko elementuak fantasiazko beste batzuz nahasten ditu, nahasketa horrek giro larrigarria areagotuko duelarik. Akatsak aitortzen bazituen ere, Kazan-ek gogokoago zuen Williams-ekin batera burututako lan hau **Un tranvía...** baino. Giro berezi hori erdiesteko orduan laguntza handikoa izan zen aktoreekin egindako lana. Actor's Studio delakoan ikasiak, txalogarria da, kasu guztietan, bere pertsonaiak antzezterakoan erakusten duten urruntze lana. Hala Karl Malden-ek eta Eli Wallach-ek (haseran Marlon Brando-ri eskaini zitzaion pertsonaia antzeztuz), nola Carrol Baker-ek ere lan biribila egin zuten.

P. M.

El extraño viaje
Fernando Fernán Gómez (1964)

Fitxa teknikoa
El extraño viaje, 1964. **Zuzendaria**: Fernando Fernán Gómez. **Produkzioa**: José López Moreno eta Francisco Molero. **Gidoia**: Pedro Beltrán, Manuel Ruiz Castillo eta Fernando Fernán Gómez, Luis García Berlanga-ren argumentua jarraiki. **Argazkia**: José F. Aguayo. **Muntaia**: Rosa Salgado. **Musika**: Critóbal Halffter. **Dekoratuak**: Sigfrido Burman. **Zuzendariaren laguntzailea** Juan Esterlich. **Operatzailea**: Hans Burman.
Antzezleak: Carlos Larrañaga, Tota Alba, Lina Canalejas, Rafaela Aparicio, Jesús Franco, Luis Marín, María Luisa Ponte, Sara Lezana, Joaquín Roa, Xan Das Bolas.

Argumentua

El crimen de Mazarrón *izenez ere ezagutua, barrukaldeko herri txiki batetan gertatzen da istorioa eta protagonistak neskazahar aberats eta erreprimitua, horren despotismoaren biktima diren neba biak, zinismoa darion musikari ibiltari eder bat eta inoren onerako ez den nahigabeko asasinatzea ditugu. Filme osoan zehar bizirik dagoen esperpentoaren gailurrean, komedia espainolaren historian dagoen bukaera beltz eta gogorrenetakoak ematen dio akabera.*

Gero eta presazkoago nahiz beharrezkoagoa dugu 40etako hamarkadaren ondorengo zine espainolaren berrikusketa kritikoa egitea. Ikuspegi denboral zabalagoa eta baldintzapen historiko gutxiago ere baditugu egun, zine nazionalean egiatzat jo diren hainbat topiko errefusatu eta nahasmenak argitzeko eta ingurumari horretan, zalantzarik gabe, Fernando Fernán Gómez zuzendari lanaren birbalorazioa gertatu behar da, egun ahobatez onartua ez izan arren eta, nolanahi ere, ofizialki maisu izendatutako zuzendarien ospeak injustuki baztertua, hots: Buñuel, Bardem, Berlanga.

Egia da Fernán Gómez polifazetikoaren zuzendari *curriculum*-aren barruan komedieta txepel gehiegi eta interesik gabeko antzerki egokitzapen ugari dagoela baina, egia da halaber garai haietako filmerik interesgarri eta garratzenetakoak (**La vida por delante**, **La vida alrededor**) bai eta zine espainolaren eremuko benetako lan apartak (**El mundo sigue**, **El extraño viaje**, **El viaje a ninguna parte**) badaudela.

El extraño viaje Espainako zinemagintzak eskeintzen duen maisulan eztabaidaezin bakarretakoa dugu. Ezagunak dira bestetik filme honek hasieratik izan zituen arazoak, *filme madarikatua*-ren prototipo bihurtu dituztenak. Burutzerakoan izandako zailtasunek ondoren iraun zuten, eta nahiko urte iragan ziren bukatu zenetik zabaldua izan zen arte, hiri bakar batzutan eta auzoetako zinetako programa bikoitzetako osagarri gisa.

Baina lanaren ezohizkoak, argitasunak eta indarrak, dudarik gabe merezi duen ohorezko postura eraman dute pixkanaka. Filme horretan Fernán Gómez alfonbra jasotzen ausartu zen eta ofizialki zoriontsua, optimista eta irripartsua zen 60etako Espainian, izkutuko zikinkeriari begiratu zion. Eta egin ere ustegabeko intelijentzia eta etorriaz egin zuen. Guztiz filme dibertigarria da barreneko pesimismoa badario ere. Tragikomedia zentzurik hertsienean. Espainia sakoneko herri bat eta bertako biztanleak. Berlangarik hoberanarekin baino parekatu ezin daitekeen pertsonaien galeria. Moraltasun publikoaren zaintzaile diren komadreak, herriko *neska panpoxa* inguratzen duten matxo erreprimituak, merzeriako neska fina..., miseria, errepresioa, zekenkeria.

Eta plazan herriko aberatsen etxaldea, hiru nebarreba neska-mutil zaharrak, duinak, urrunak. Dena ordenean. Baina Fernán Gómez-ek kortinen bestaldera begiraraztен digunean parrez bezainbeste izuz lehertzekoa den zerbait ikusten dugu. Esperpentorik garbiena. Arreba zaharrena, zorrotz eta diktatoriala, *gigolo*-arekin biltzen da gauetan eta mutil gonazale eder horrek, herrian nobia formala duena, emakumezko jantzi lizunez maskaratzen da dama errespetagarriaren plazerrerako. Beste neba biek, umetuak, arreba zaharrenak tiranizaturik, bien arteko harreman sasi inzestuosoekin, zapaltzailea hil ere egiten dute, ondoren gula eta jolasen orgian murgiltzeko biktimaren gorpua upategiko ardoa hobetzeko erabili baino lehen... Mundu lazgarria non denek hartzen dituzten eurenak eta bat, pesimismo erradikalekoa, esperantzarik gabekoa.

Efikazia eta narrazio-ekonomia paregabekoa da filme hau, hutsik gabeko interpretazio lanean oinarriturik (Rafaela Aparicio eta Tota Alba benetan jenialak agertzen zaizkigu) kontaezineko printza magistralak agertzen ditu eta, oro har, Espainia ofizialaren beste aurpegiaren erretraturik egokiena dugu, izkutuko aurpegiarena, zekenkeriarena, errepresioarena, krudeltasunarena. Espainia beltz etengabea, ikatza bezain beltza.

J. Aparicio

El sexo que habla
Frédéric Lansac (Le sexe qui parle, 1975)

Fitxa teknikoa
Le sexe qui parle, 1975. **Zuzendaritza, Gidoia eta Errealizazioa**: Frédéric Lansac. **Produkzioa**: Francis Leroi (Cinéma Plus).
Antzezleak: Penelope Lamour, Neal Hortzs, Sylvia Bourdon, Béatrice Harnois, Helen Coupey, Vicky Messica.

Behekoak hiztun dira

Jakin badakigu denok geure kontzientziak hitzegiten digula, geure gorputza eta oso bereziki geure sexua mintzo zaigun bezalaxe. Zabaldu eta ixten den erretentxo horrek, martxan jartzerakoan luzatzen den haragi-azal pusketa horrek edo zabaltzen den zulotxo horrek, isilpen desiratzen dute. Bizitzan barrena aurrera egiten dugu tupustuka, zeren eta, geuk bere asmo eta aginduak entzun ditzakegun arren, gainerakoek susmatu besterik ez dezakete egin, sekula izango ez dutelarik geure grinek agintzen dizkiguten pekatutxo horien ziurtasunik. Baina, egunen batetan geure kontzientzia, geure grina lizunak mintzo ozen eta entzungarri batetaz jantziko balira, edota geure sexua oihuka hasiko balitz?

Argumentua

Egun batez, Joëlle-ren alua hitzegiten hasten da eta bere iragana kontatzen. Eta horrela, bada, bere aitak hamairu urte zituela nola laztantzen zuen kontatzen digu, ondoren Lizeoko zaindaria, bere egurrezko pinotxoa eta beste hainbeste jarraitu zitzaizkiolarik. Gainera, sexuak jendaurrean lizunkeriak esaten ditu, txar guztik iraintzen ditu on suertatzen zaizkion guztiak gorentzen, eta bere ahots oihukari eta sudurkariaz proposamendu lizun eta desonestuak egiten ditu.

Hipotesi hau, hausnarketa moralari eta umore libertinoari bide egiten diena, ez da berria. Iada, Diderot-ek 1746an, *"Les bijoux indiscretes"* bere eleberrian, zenbait andereen alu hitzontziek dena belarrizorrotz den *"chaise-longue"* bati egiten dizkioten konfidentziak kontatzen dizkigu. Egun, Alberto Moravia-k *"Lo mío y yo"* izenburuko liburua idatzia du, duela gutxi Hollywood-era emigratutako eta geure artean **Hombres, hombres** bere lehen filmeagatik ezaguna den Doris Dörrie zuzendari germaniarrak zinera eraman duelarik. Kasu honetan ejekutibo baten zakila da protesta bizia hasten dena ezkonkideen arteko ohikeriaz nazkaturik. Antzekoa gertatzen zaio, baina oraingoan emakumezko bati atxekiturik, **El sexo que habla** filmeko protagonistari. Baina **Lo mío y yo** filmean estalian eta insinuaturik geratzen dena, **El sexo que habla** filmean indar haundiz eta erabat agerian azaltzen digu. Lehenak *soft* izan nahi du, bigarrenean dena *hard* gertutzen digute; fintasun artistiko edo segailtasunean galtzen duguna, hemen ikuttu atsegin, lotsagabe eta narritagarri batez irabazten dugu. Protagonistaren aluak senar puzkartia nozitzeaz aski dela erabaki eta mundu berri baten fruitua ezagutzera edo, hobeki esanik, *haziak* ereitera abiatzen da. Hoberik ba al da hasteko ordurarte probatu gabekoan asaskalditxo bat egitea baino?: Emakume berri bat, bi gizon, bata atzetik eta bestea aurretik..., eta imagina ezazue hortik aurrerakoa. Senar zapuztu eta irainduak ahoa ixtea erabakitzen du, alegia, bere andrearen alua, horretarako tresnarik naturalena dirudien *gailu* egokia erabiliz. Exortzista berri bat, orain sotanarik gabekoa, are gehiago, arroparik gabekoa, hisopoaren ordez bere buztana jasoko du andrearentzat arrakastatsu gertatuko den konjuru bero bati heltzeko. Senarrak, ordea..., etzazue galdu... Larrua jo nahi dut!

Filmeak, Frédéric Lansac-ek errealizatua eta Penelope Lamour, Sylvia Bourdon eta Neal Hortzs-ek interpretatua, Pariseko Pornografi Zinemaldiko lehen saria jaso zuen. Filmea hain arrakastatsua gertatu zen bigarren zatia berehalaxe izan zuela atzetik, beste aktore batzurekin baina titulu bera aurretik bi bat erantsiz.

S. T.

El Edén y el después
Alain Robbe-Grillet (L'Eden et après, 1970)

Fitxa teknikoa
L'Eden et après, 1970. **Zuzendaritza eta Gidoia**: Alain Robbe-Grillet. **Argazkiaren zuzendaria**: Igor Luther. **Iraupena**: 111 minutu. **Antzezleak**: Catherine Jourdan, Pierre Zimmer, Richard Leduc, Loraine Rainer, Sylvain Cortay, Juraj Kukura, Yarmila Koleniçova, Josef Kroner, Catherine Robbe-Grillet.

Argumentua

Neska gazte ikasle baten etxean koadro garrantzitsuaren lapurretak ikasle horrek daraman existentzia monotonoan erabateko aldaketa ekarriko du.

Alain Robbe Grillet *"frantziar belaunaldi berria"* deituriko idazle interesgarri eta pertsonaletako bat bezala kontsideratuta badago, *"Nouveau Roman"* izeneko literatur korrontearen teorilaririk garrantzitsuena eta, aldi berean, nobelagile gisa, erakuslerik onena delako izan da. Joera hau -eta bere *"begiradaren eskola"*ren bidez- literatur teknika konkretu baten alde zegoen eta teknika horretan ekintza eta objetuen -pertsonaia protagonisten kanpokoak zirenen- deskribapen eshaustiboak mundu berri eta irreala sortarazten zuen eta, guztiau, sentipen eta/edo asmoez hustuta. Honela, testu bera ere esperientzi leku bihurtzen da: *"Nouveau Roman delakoak dena jartzen du egoeran eta testu egoeran gainera, nobela da «benetan» dena gertatuko den lekua, ez dago ezer hortik kanpo"*.

Esperimentalista ausarta, Robbe-Grillet-ek zinera eramango ditu bere literatur teoriak, 1961an eta Alain Resnais zuzendariak eskatuz, honen bigarren filmea eta aparteko maixu obra izan zen **El año pasado en Marienbad** filmearen gidoia idatzi zuenean.

Bi urte geroago, Robbe-Grillet-ek bere lehen filmea zuzenduko du errealizatzaile gisa (**L'inmortelle**) eta honen ondotik -guztiak zuri-beltzean errodatuta- **Trans-europ-express** (1966) eta **L'homme qui ment** (1968), 1971ean egingo duelarik bere koloretako lehen filmea, **L'Eden et après** hain zuzen ere.

Arestian Robbe-Grillet-en obraren izaera esperimentalista aipatzen bagenu (*"obra pelikula da eta gidoia pre-testu bat"*), **L'Eden et après** filmea irudi bidezkoa da zentzu honetan. Jatorri-jatorritik ez da filmatu aurreko gidoian oinarritzen (1), baizik eta errodatuz doan eran antolatu eta eraikitzen da gidoi hori. Antzezleak kontratatu zituenenan, ez zekiten zein izango zen beren papera, Robbe-Grillet-ek lanaren poderioz, interpretarien eritzi eta ideien bidez filmea sortuz joatea nahi bait zuen: ***"L'Eden et après** filmearen oinarrizko ideia, kontaketa ideiaren ahalik eta kontrako formaz, kontaketa baten sortzaile izateko balio izatea zen; kontaketaren jarraitasunaren eta kausalitatearen kontrako forma posiblea seriea da. Kontakizun kronologiko batean gertakarien jarraipena karakterizatzen duena gertakizunen kausazko katea da, hierarki mota baten bidez bata besteari kateatuta"*.

Era berean -eta filme osoa sartuta dagoen izaera esperimentalista honetan- kontakizunaren eraiketa egituratzen duen serialitatea (hamabi gai hamar serietarako), alde batetik, Schönberg-en musika atonalean inspiratzen da (*"musikan bezalaxe Schönberg-en serieak tonalitate ideia ororen ezabatzea besterik ez bait dira, halako moduz ezen iada ez dagoen ez dominanterik ezta tonikarik ere, kontakizuneko serialitatea zehaztasun doi batean gai jakin batzuen tratamendua izango da"*) (2) eta, bestetik, Mondrian-en pinturan (*"**L'Eden et après** filmeak pintura ideian oso oinarrituta dagoen eraiketa du: kanpoko errealitateko gutxi edo gehiago inspiratuta masa, bolumen eta koloreak antolatzen dituena konposizio piktorikoa da"*).

Tunezen errodatutako sekuentzietan geratuko da agerian Robbe-Grillet-ek Mondrian-i dion miresmena, zuri eta urdin naturalen eta, aldizka, gorriaren, hau ere naturalaren, arteko kontraste kromatikoak nabarerazten dituenean (3). Era berean, *"L'Eden"*-go taberna dekoratzen duten panel zeharrargitsuak -sekuentzia bakoitzean une jakin bateko intentzionalitateari egokitzeko errailen gainean montatuta daudenak- Mondrian-en mihise batzuen erreplika dira.

Erotismoa -Robbe-Grillet-en obra guztietako gai nagusia- filmearen benetako *leit-motiv* narratiboa da. Urrunduta, *"cool"* eran ere, aurkeztuta, gozamen estetiko gisa gehiago azaltzen zaigu sexu plazer gisa baino. Honela, plano luze eta lehen-lehenetan enkuadratuta emakumezko eta/edo gizonezkoen aurpegietako atsegin horrek, giza gorputzari ematen dion fragmentazioak ere, baretasuna konpultsioa baino lehenago zabaltzen du, estatismoa krispazioa baino lehenago.

Hala eta guztiz ere, Robbe-Grillet-ek argi eta garbi matriz surrealista jiteko planoak, edota sekuentzia osoak, naharo tarteratzen ditu (4), lasaitasun lineal hori azaletik bakarrik distortsionatzen duten planoak, hain zuzen, eta berauen helburua sexualitatearen *"beste aurpegi hori"* erakustea da, ia-ia inolako sekreturik gabe, sortasun iraunkorretik abiatuta grina bihurtzeko borrokan ari den sexualitatearena (sado-masokismoa, lesbianismoa) eta metaforikoki Afrikan kokatzen du gure *bestearekin* dugun topalekua (*"Bestelakoa Afrika da"*, dio pertsonaia batek), emakumezko protagonistaren peripluen bidez, abenturari izatearekin batera, batez ere existentziala izango dena.

Izan ere, egunerokotasun hutsaletik abiatuz (*"gure bizitza estudioso eta aspergarrian ez da inoiz ezer gertatzen"*, esango du protagonistak) eta polizi trama baten bidez, Robbe-Grillet -hozki eta urrunetik, arestian aipatu bezala- filmea ari da eraikitzen, azken finean, emakumezko batek, bere identitate sexualaren bilaketa (ignoratuan), bere buruarekin, bere "barne indarrekin", *beste batzuekin* dituen segidako enfrentamentuen kontakizuna den filmea hain zuzen. Protagonistaren azken hitzetan aurkituko du bilaketa horrek irteera (anbiguoa): *"Han* (Afrikan) *aurkitu nuen enoratzen nuena"*...

X. P.

NOTAK

(1) *"L'Eden"* kafetegian errodatu ziren sekuentziak izan ziren filmatu aurretik idatzitako bakarrak.

(2) Eguneroko tresnak musika instrumentu gisa erabiliz ikasleek orkesta inprobisatuz gauzatzen duen sekuentzia seinalatu behar da, horrela objetuaren gizarte balioa transgredituz nahiz dituen funtzioetan nahiz duen esanahian, aldi berean *gure* kontzeptuari buruzko eztabaida planteatzen duen bitartean.

(3) Hondartza afrikarrean gaueko dantzaren sekuentzia zoragarria nabaritu behar da, plastizitate kromatiko haundia duelako eta erreferentzia mitiko-sexual nabaria gainera.

(4) *"Bestelakoa"* denotatu eta/edo adierazteko xedez, sinbologia surrealistaren erabilera naharoa begi bistakoa da filmean zehar: Maitasuna (eszena sexualen bidez) - Heriotza (odol, gorrizko biratuen bidez), bikotea, hutsik egin gabe objetu faliko eta mehatxagarriak (hodiak, zuhaitzak) edota zorrotz eta/edo ebakitzaileak (labanak, kristal hautsiak) azaltzen diren planoak sartzea. Era berean, txertaketa guzti hauek atmosfera oniriko astun baten barruan arropatuta erakusten zaizkigu.

Vinieron de dentro de...
David Cronenberg (They Came from Within, 1975)

Fitxa teknikoa
They Came from Within, 1975. **Zuzendaritza eta Gidoia**: David Cronenberg. **Produkzioa**: Ivan Reitman. **Antzezleak**: Paul Hampton, Joe Silver, Lynn Lowry, Alan Migicovsky, Susan Petrie, Barbara Steele.

Gorputzaren metamorfosia

David Cronenberg 1943an jaiotako kanadiarra dugu. Bere lehen ikasketak ez ziren literaturaren ingurukoak izan, nahiz bere zaletasuna gaztetatik zetorkion, bere filmeetako gidoi gehienak berak eginak izateak erakusten digunez; agian, bere aitaren gaisotasun ikaragarriak bultzaturik biokimikari ekin zion. Zientzi ikasketa hauek osatzen zituen bitartean hasi zitzaion zinearekiko grina areagotzen, inolako zinema eskoletan ibili gabe zazpigarren arte honetan izen handiko izatera iritsi ziren bere belaunaldiko beste zenbait sortzailea aipagarriren antzera. Zazpi minutu irauten duen **Transfer** izeneko laburmetraia batez abiatu zen zuzendari lanetan, eta psikiatra baten inguruko historia bat azaltzen digu, bere sendagilearekin daukan harremana bere bizian izandako bakartzat jotzen duen gaixoak psikiatra horri nola erasotzen dion kontatuz. Bigarren laburmetraian, **From the Drain**, erabat jantzirik dauden bi pertsonaia bainera huts baten barruan eztabaida bizian ari dira balizko guda kimiko batez, eta honek ekarriko lukeen munduaren amaieraz. Bapatean, ontziaren zulotik suge beldurgarri bat atera eta ito egiten du eztabaidakideetako bat. Hamalau minututako filme bitxi honen planteamenduak, Cronenberg-ek beranduago erakutsiko duen senaren ia heldutasunezko lehen azalpena izanik, **They Came from Within...**-eko agerpen biskosoak ekartzen ditu gogora -bertako sexu eragineko izuagatik-. Filme honek -bere luzemetraien benetako abiapuntua- izenburu ugari izan du, aipatutakoaz gain **Shivers** eta **Parasite Murders** bezala ere aurkeztu izan da, Frantziako beste zenbait aldakuntza aipatzen hasi gabe (Espainian, behingoz, hitzez hitz itzuli da **Vinieron de dentro de...**, nahiz, bestalde, ez oso gramatikala edo zuzena gertatu). Cronenberg-en filmearen atzean dagoen produktorak B mailako filmeaz gain filme pornoak egiten ditu. Gogora dezagun filmea 1976koa dela, pantailetan askatasun handi bat ematen den garaia, hain zuzen, eta, horren ondorioz, beldurrezko eta fantasiazko filmeek, beti erotismo kutsu handikoak izanik, filme pornoen konpetentziari egin behar diote aurre. Bata eta bestearen eraginez filme honek narrazio eta sexu adierazpen nabarmenak ditu, egile kanadiarraren ondorengo edozeinen aldean. Nolanahi ere, Cronenberg-ek beti esan izan duenez, berak nahi bezalako filmea egin zuen, inolako baldintzarik jasan beharrik gabe.

Argumentua

Zientzi gizon nahiko eroturiko batek bareen antzeko parasito batzuk sortzen ditu eta hauen lehen biktima bihurtuko da. Parasito hauek harrapatzen duten lehen zulotik barneratzen dira gizakien gorputzetan, eta agortezinezko sexu grina eragiten dute. Gorabehera hauek nortasunik gabeko apartamentu bloke batetan gertatzen dira, kolmena bat, bertako erleak erlamando erotiko eta liztor asekaitz bihurtzen dira, era guztietako maitasun konbinaketak sortuz.

Filme honen erakarpenetako bat Barbara Steele azaltzearena litzateke, gaur egungo izu erotikoaren musa paregabea. Filme honetako partaide izan zenean hogeitamar urtetik gora zituen, Ameriketako itzal handiko gidoigile batekin ezkondua eta ama zen ordurako. Bere gorputz inguru kutunenetik bare falikoaren erasoa jasan ondoren lesbiana sutsu bezala burutuko lana Cronenberg-i hainbesteraino gustatu zitzaionez, neskak ahalik erropa gutxien eraman zezan ahalegintzen aritu zen filme osoan zehar. Ezkon berriak, aintzinan banpiroen erasoaldiak jasatera ohitua, uko egin zion indar eta irmotasunez. Nahiz eta **Vinieron de dentro de...** bere filmerik onena ez izan, alai eta jostagarrienetako bat litzateke eta bere garaian arrakastatsua izan zen. Gainera, zuzendari honek gerora landuko dituen gai ugari iragartzen du. Nortasunik gabeko beren apartamentu bloke horietan grinaren parasitoek erasotutako burges horiek Cronenberg-enak dira bete-betean. Haragia ahul dela, esan ohi da, baina zuzendari kanadiar honen filmeetan guztiz indartsu eta arriskugarri izan liteke.

David J. Hogan-ek bere *"Dark Romance"* liburu zoragarrian honela laburtzen ditu Cronenberg-ek **Vinieron de dentro de...** filmean loturiko eta -ñabardura bat edo bestez- zuzendariaren ondorengo filme guztiak adierazteko baliagarri diren hitzekin: *"Parasitoen izua gorputzaren eguneroko betebeharrekin, sexuarena eta jatearena adibidez, bateratuz izu organikoz osaturiko ameskaizto bizia sortzen du. Biktimaren gorputzaren inguruko ikara kanporatuz sortzen duen tradiziozko beldur joeratik urrunduz, Cronenberg-en begirada zorrotza biktimen gorputzaren* barrendik *sor litezkeen mixeri berezietara zuzentzen da"*. Hauek dira, kritikari eta kazetariek zuzendariari buruz kontutan hartzen duten anbibalentziaren alderdietako bat finkatzen duten ezaugarriak: batetik nazka eta are arbuiapena ere bere kontakizunen joera *biszeralagatik*, eta bestetik "kalitate handiko" lanei dagokien errespetua, bere elkarrizketetan kopetile txikienaren zirkinik gabe Aristoteles eta Descartes aipatzen dituen zinegilearen aurrean... *"Beldurrezko filmeak zergatik egiten ditudan galdetzen didatenean, berehala Aristoteles eta tragedia edota are komediaren justifikagarri gertatzen den beronen katarsisaren teoria aipatzen dut. Niretzat beldurrezko filmeak gatazka filmeak dira eta ez, besterik gabe, jolasgarri hutsak; izan ere, norberak aurre egin nahi ez lieken, baina azkenerako, era ziur batez eta bitarteko gisa, ametsetan aurkitzen diren gauzak ateratzen bait dira beldurrezko filmeetan. Zahartzaroa, heriotza, bereiztea eta abarrez ari naiz"*.

S. T.

Intercambio de parejas frente al mar
Gonzalo García Pelayo (1979)

Fitxa teknikoa
Zuzendaria: Gonzalo García Pelayo. **Gidoia eta argumentua**: José Mª Vaz de Soto. **Argazkia**: José Enrique Izquierdo. **Musika**: Herrikoia.
Antzezleak: Miguel Angel Iglesias, Rosa Avila, Javier García Pelayo, Agata Martín, Ana Bernal, José Grau.

Argumentua

Elkarrizketa batean, García Pelayo berak adierazten zuenez, izenburua ikusita garbi dago argumentuaren nondik norakoa: "... Garbi azaltzen zuen jendeak zer ikusiko zuen, jarria bait zuen intercambio de parejas delakoa. S gisa sailkaturiko filmea zen, hard estetikaz egina, hots, kamera finkoa eta argiztaketa klaru xamarra. Emmanuelle-ren aurkakoa zen". *Hala da bai, 70kadako urteetako Andaluzia dugu ikusgai. Beheraldi bat igarotzen duten bikoteez osatutako talde batek sexologo baten itsasondoko etxera jotzen du, terapia bitxi bat praktikatu asmoz: swinging deritzana. Horrelako istorio batek bukaerako algara horretara jo dezan baino ezer logikoagorik ezin asma.*

1976an zine espainiarrean zinegile bitxi bat azaldu zen, zeinak, orduz geroztik igarotako urteetan zenbait filme burutu baditu ere, ez duen lortu bere zineak merezi lukeen onespena. Gonzalo García Pelayo-k *disc-jockey* (egun dantzalekuetako disko jartzaileei bakarrik ematen zaie izen hau) gisara ihardun zuen hainbat irrati emisoratan eta telebistan, non saio bat zuzendu bait zuen Moncho Alpuente-rekin batera. Lehenengo filme hartan ere (**Manuela**) ikus zitekeen urte batzu beranduago elkarrizketa batetan baieztuko zuena: *"Nire biziko zio osoa desioaren indarra da... Ene ustez, esparru zabala du sexuak zinean jorratua izan dadin"*. Gogoan har denbora gutxi zela Franco jenerala hil zenetik eta panfletoz estaliriko trenkak txartzat jotze hura aldatuz zihoan piskanaka. Eta horren babesgabeturik, García Pelayo erotismo zuzen eta inolako lotsakeriarik gabeko batek markaturiko zine mota lantzen hasi zen, beti ere Andaluziako lurretan kokatua. **Manuela** filmea bere asmoen hutsegite bat izan bazen ere, nahiz eta Charo López-ek antzeztutako pertsonaiak indar erotiko handia izan, ondoren egingo zuen trilogia andaluziarra herri baten nortasuna bilatzeko ahalegin zintzoa izan zen zeren, herri hori, ohizko klitxeetan harrapatuta bait zegoen eta, gainera, herri berak nahi izan gabe, aberri-folklorismoaren euskarri bihurtua zuten. **Vivir en Sevilla** (1978), **Intercambio de parejas frente al mar** (1979) eta **Corridas de alegría** (1981) filmeek beste Andaluzia hori berreskuratu nahi dute, egunerokoa, pertsonaia sustraigabetuz betea, eta beti argiz, usainez, kolorez zein berotasunez blai dagoena. Estilo zuzenaz eta aurrekontu urriez, García Pelayo-k guztiz sentsuala den zinea erdiesten du, non, Carlos Balagué-k zioenari kasu eginez, *"sexua bere-berean erakusten den, inongo estalkirik gabe, herri honetako erotomanoek horrelakoen erabilerara ohiturik ez gaituzten arren"*.

Bere gainerantzeko filmeekin alderatuz gero, **Frente al mar** nahiko ongi egituratutako gidoi batetik abiatu bazen ere, gaur gehiegizkoa dirudi inprobisaziorako duen joera, baita zuzeneko soinuaren erabilera ere (Frantziako *cinema-vérité* delakoaren eta Jean-Luc Godard bezalako zinegileen eragina); aitzitik, freskotasuna dario filmeari eta, hori, García Pelayo-n hitzek argitzen digute: *"Aktorea nahiago dut bera antzezten ari den pertsonaia baino. Horrek bizitasuna ematen duela deritzot... Esate baterako,* ***Frente al mar****-en sortzen den bukaerako algara errepika ezina da. Aktoreak lana amaitu duela uste duenean, kamera errodatzen aritzen da oraindik. Gero, muntaia egiterakoan erabakiko da. Sistema hau erabiliz anitz gauza lortzen da, noski"*. Filmea S etiketaz erakutsi zenez, kritikarien arteko sektore jakin batek ez zuen aintzat hartu, eta, orohar, bere merezimenduak aitor zekizkionaren kaltetan izan zen hori.

J. A.

Hard core ez klandestinoa

José Luis REBORDINOS

1.- Klandestinitateaz kanpoko zinemagintza pornografikoaren hastapenak

Zalantzarik gabe 1959. urteak erabateko garrantzia izan zuen biluztasuna pantailetan erakutsi ahal izateko eskubidea lortu arte egindako ibilaldi luzean. 1958. urtean bertan, Louis Malle-k **Los amantes** (**Les amants**, 1958) filmean, Jeanne Moreau-ren aurpegira zuzendutako lehen plano batez sexuaren plazerra erakutsi bazigun ere, hurrengo urtean, Russ Meyer-ek, **The Inmoral Mr. Teas** (1959) filmean, *nudie* izeneko azpigenero berria sortuko zuen, urte batzuk beranduago porno biguna (*soft core*) finkatzeko eman ziren urratsen abiapuntu bihurtuz.

Iparrameriketako filme naturisten eta Europan hauen antzera sexu hezkuntzaz egiten zirenen aldean *nudie* delakoak, inolako aitzaki edo arrazoibiderik gabe aurkezten zuen biluztasuna. Eromenezko eta neurrigabeko istorioak, zentzugabeko egoera eta pertsonaiak eta emakume biluzien etengabeko agerpenak ziren haren bereizgarri nagusiak.

Ikusleak, ordea, gehiago eskatzen zuen. Sexu ekintzaren inguruko edozein irudi ez ematea frustragarri gertatzen zen. Filme hauen hasierako eragina galtzen hasi zenean, berriro suspertzeko ahaleginak egin ziren indarkeria eta sadismo handiko eszenak erantsiz.

Ezkutupeko zirkuitoetan ibilia zen Dave Friedman produktorea odolezko trilogia arrakastatsu eta famatu baten arduraduna izan zen. Aurreneko filmean, **Blood Feast** (1963), zehatz-mehatz erakusten zuen Faraoi egiptyarren garaiko odolezko erritual bat. Bigarrenean, **Two Thousand Maniacs** (1964), hegoaldeko herri bateko biztanleek, *yanki*-ek hil zizkieten arbasoen izenean mendeku hartu nahirik, ehun urtetan behin berragertu eta izugarrizko sarraskiak egiten dituzte. Trilogia honetako azken filmean, **Color Me Blood Red** (1964), koadroak margotzeko bere biktimen odola erabiltzen zuen pintore hiltzaile baten historia kontatzen da.

Garai hartako Iparrameriketako gizartea gogor astindu eta aldi berean jendea entreteni arazten ziharduen Russ Meyer-ek ere elementu sadikoak sartu zituen bere filmeetan. Bere *nudie* bortitz edo *roughie*-en artean **Lorna, Too Much for One Man** (1964) eta **Motor Psycho** (1965) azpimarratu behar dira. Lehenbizikoan, Meyer-ek Lorna-ren historia kontatzen digu; bere senarrarekiko harremanak asetzen ez duen emakumea da eta kartzelatik ihes egindako preso batek bortxatzen duenean lortzen du bere lehen orgasmoa. Bigarrenak, berriz, *"Angeles del Infierno"* bezalakoez osatutako gaizkile talde baten ibilerak erakusten dizkigu, horien artean hilketak, bortxaketak eta era guztietako ankerkeria eta indarkeriazko ekintzak azalduz.

Russ Meyer-en ***Lorna: demasiado para un solo hombre.***

1964ean, filme hauek aretoetara ordura arteko ikusle kopuru izugarria erakartzea lortzen ez zutenez, Iparramerikako merkatua Europatik, eta bereziki Frantzia eta Eskandinaviako herrialdeetatik eramandako filmeez hornitzen zen. Louis Malle-ren **Los amantes** filmearen projekzioak Ohio-n sortutako eskandaluaren ondoren (hiri honetan filme honen kopia bere inmoraltasunez bahitu egin zutela gogoratu behar da) era honetako zinearen banaketak erabateko aldakuntza izan zuen. Produktora independiente berriak sortu eta *blue movies* erakusten zituzten aretoak ugaritu egin ziren. Askatasun handiagoko giro horretan sortuko zen, handik laster, *soft core* delakoa, benetazkoak ez ziren sexu ekintzak erakutsiz.

Soft core motako aurreneko filmeen artean J. Nehemiah-ren **The Orgy At Lil's Place** (1964) eta Radley Metzger-ek errodatutakoak aipatu behar dira; azken honek "Audubon Films" delakoaren bitartez atzerriko filmeak eskuratu eta horietako batzuetan sexu eszenak sartzen zituen. 1964ean Metzger Europara joan eta arrakasta maila ezberdineko zenbait pelikula errodatu zituen bertan. Horien artean bi filme nabarmendu ziren: **Thérèse and Isabelle** (1968), eskola bateko bi nesken artean sortutako maitasunaren kontakizuna, eta **The Lickerish Quartet** (1970), agian bere lan pertsonalena *hard core*-aren arlora pasa aurretik.

Dave Friedman-ek ere *soft* filmeak idatzi eta ekoiztu zituen, hala nola Richard Kanter-en **Starlet**, Hollywood zinematografikoan girotua, edota **The Erotic Adventures of Zorro**.

Hirurogeiko hamarkadaren denboraldi honetan erakutsi ziren *soft* motako mila bat filmetan azpigenero horren bereizgarri eta adierazle ziren hiru eszena mota azaltzearen baldintza betetzen zen: itxura hutsezko harreman heterosexualak, emakumeen masturbazioak eta maitasun safikozko eszenak.

Hala ere, *soft core* delakoa, *hard core*-a inolako debekurik gabe agertzeko aurrerapauso bat baino ez zen izan. 68ko Maiatza kordokan jartzen ari zen Europako moral estua, telebistak zinemaren lekua hartzen zuen masen kontrol ideologikoari zegokionez (*ikus. "La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas"*. Román Gubern, 1989; 6 or.); bestalde, San Francisco eta Copenhague-n askatasunerako bide berriak zabaldu ziren, handik Iparramerika eta Europa guztira iritsiz.

1968an pornografia legeztatu zen Dinamarkan eta hurrengo urtean *hard* argitalpen eta filmeen erakusketa eta salmentarako *Sex-69* izeneko merkatu pornográfiko handia antolatu zen Copenhague-n.

Bestalde, 1969an garai hartako zinema emanaldiei buruzko legeak urratuz, laburmetraia pornografikoak proiektatzen zituzten hogeitabost areto independientetik gora zeuden San Francisco-n. Gerora *hard* filmeak egingo zituzten zuzendarien jabetzakoak ziren bi famatuenetakoak: Mitchell anaien *O'Farrel Theater* eta Alex de Renzyren *Room Screening* delakoa.

History of the Blue Movie *filmean jasotako laburmetraia bat:* ***Smart Aleck*** *(1951).*

2.- "History of the Blue Movie"

Alex de Renzy izango da, hain zuzen, Bill Osco-rekin batera, *hard*-aren aurreneko mugarri bezala har litekeen filmearen egileetako bat, **History of the Blue Movie** (1970), koartada kultural eta historikoaren aitzakiaz merkatuan sartzea lortuz. Horren barruan 1915etik 1970era bitartean egindako laburmetraien antologia bat eta Renzy beraren zenbait lan azaltzen ziren.

History of the Blue Movie-ren behin-betirako muntaian honako laburmetraiak agertzen ziren:

— 1914-15 bitarteko bi klasiko: **A Free Ride** eta **On the Beach**.

— Marrazki bizidunen arteko bitxi paregabe bat, **Buried Treasure** (1924-1933?); honen animazioa, itxura denez, Walter Lantz-eri dagokio eta zuzendaritza lana, berriz, Gregory LaCava-ri.

— *Strip-tease*-ari buruzko filme zati batzuen bilduma bat: **Keyhole Silhouetes** (1930), **Hula Tease** (1940) eta **Smart Aleck** (1951).

— **The Nun's Story**, apez kontrako laburmetraia.

— Renzy-k bere zinema aretorako egindako hiru laburmetraia: **The Masseuse**, San Francisco-ko masaia-aretoei buruzko parodia; kamaren aurrean masturbatzen ari den neska bati egindako elkarrizketa; eta, azkenik, filme pornoetan aktore lana egiteko hartutako *hippie* bikote baten abenturak.

Fitxa teknikoa
History of the Blue Movie, 1970. **Zuzendariak**: Alex de Renzy eta Bill Osco. Hurrengo laburmetraiak dituelarik:
A Free Ride eta **On the Beach** (1914-15); **The Buried Treasure** (1924-1933?); **Keyhole Silhouettes** (30 hamarkada); **Hula Tease** (40 hamarkada); **The Nun's Story** (40 hamarkada); **Smart Aleck** (1951); **La masajista** eta Alex de Renzy-k zuzendutako beste bi laburmetraiak (60 hamarkadako bukaeran).

Argumentua
1914-1970 bitartean egindako laburmetraiak.

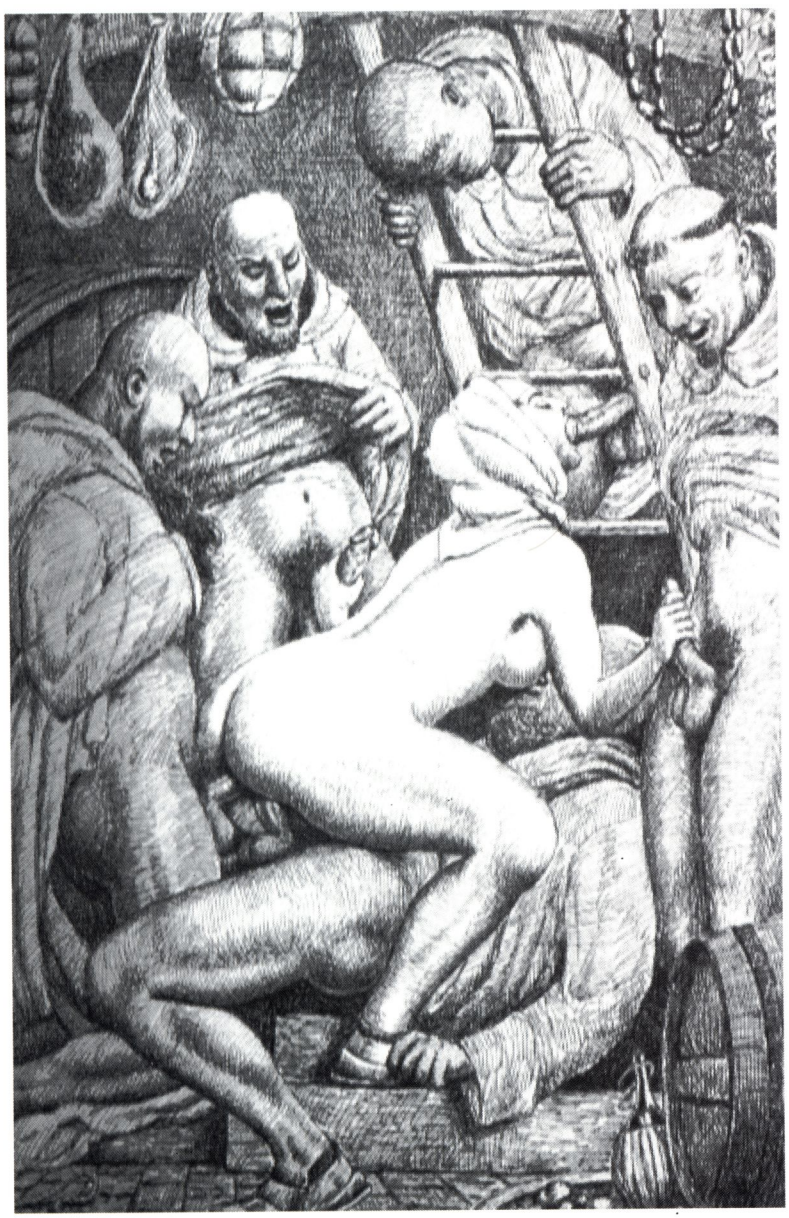
3.- Bi felazio eredugarriak: "Mona" eta "Garganta profunda"

1970. urtean Bill Osco-k *hard* erako bere lehen luzemetraia egin zuen, **Mona: The Virgin Nymph**, bertan, oraindik ondo tajutua ez badago ere, egitura dramatiko garbi bat aurki daitekeelarik. Filme hau hiru egunetan errodatu zen 7.000 dolarrekin eta bi milioi dolarretik gorako diru-sarrerak izan zituen. Artean umea zela aitak felazioaren bidean sartuta ezkondu arte birgina izango den neska baten historia kontatzen da bertan. Argumentu bitxi eta atzerakoia pantailan lehenbiziko isurketa erakutsi zuen filme batentzat.

Bere lehen filmeak Jerry Gerard izengoitiaz sinatu zituen eta garai hartan oraindik ezezaguna zen Miamiko Gerard Damiano zinegileak jarriko zuen *hard core*aren hurrengo mugarri garrantzitsua: **Garganta profunda** (**Deep Throat**, 1972). Pelikula hau sei egunetan errodatu zen 24.000 dolarrekin, garai hartako filme independiente baten ohizko aurrekontua. **Garganta profunda**-k felazio ugari erakusten ditu eta bertan Linda (Linda Lovelace) deritzan emakume batek, orgasmoa lortzeko ahaleginean porrot egiten du behin eta berriro, harik eta klitorisa eztarrian duela konturatzen den arte.

Linda Lovelace-k, *"Dentro de Linda Lovelace"* liburuan (*"Inside Linda Lovelace"*, Pinacle Books, Inc., 1973 - Cupsa Editorial, Madrid, 1977) honako hau idatzi zuen felazioari buruz: *"Erabateko penetrazioa lortu ahal izateko, ahoa eta eztarria ardatzaren (zakilaren) gain jarri behar nituen, fakireek egiten duten bezala"*. Sexuaren plazerra, teknikaren edo ariketa fisikoen alorrean mugaturik geratzen da. Dena dela, "dokumental fisiologikotzat" har badaiteke ere, *hard* filmea abstrakzioaren erresuma bihurtzen da, bere pertsonaiei benetazko ezaugarri psikologikoak kendu egiten zaizkielako eta erakutsitako (gutxitan narratutako) egoeretan egiazko munduarekiko lokarri izan zitezkeen ñabardurak erabat desagertzen direlako.

Filme honi dagokionez, Jesús Franco zuzendari espainiarrekin bat nator *"zorakeria jostagarria baina oso txarra"* dela dioenean. New York-eko *New Theater*-en aurkeztuta, bere estreinaldiko aurreneko astean ia kosta zenaren halako bi irabaztea lortu zuten. Zentsurarekin arazoak izan arren Amerikako 70 hiritan erakutsi zen eta bost milioi dolarreko diru sarrerak izan zituen. Bestalde, **Garganta profunda**-k zinema pornoaren aurreneko izarra aurkeztu zigun, Linda Lovelace, gerora "hard core*aren Greta Garbo"* izatearen ospea bilduko zuena.



Fitxa teknikoa
Deep Throat, 1972. **Zuzendaria**: Jerry Gerard (Gerard Damiano). **Produkzioa**: Lone Perry. **Argazkia**: Harry Flecks. **Kamara laguntzailea**: Ned Reems.
Antzezleak: Linda Lovelace, Harry Reems, Dolly Sharp, Bill Harrison, William Love.

Argumentua

Linda sexuaz gozatzea gustatzen zaion neska bat da, baina ahalegin guztiak egin arren, ezin du orgasmoa lortu. Psikiatra ero batek argituko du arazoa: neskak eztarriaren hondoan dauka klitorisa.

***El demonio en Miss Jones**, askorentzat Gerard Damiano-ren filmerik onena.*

Gerard Damiano zuzendariak bi filme garrantzitsu egin zituen "porno gogorraren" arloan: **El demonio en Miss Jones** (**The Devil in Miss Jones**, 1973) eta **Historia de Joanna** (**The History of Joanna**, 1975).

El demonio en Miss Jones filmean, bere bizitza guztian birgina izan ondoren, azkenerako zelibato itsuenaren ondorioz bere burua hilko duen Justine Jones izeneko nezkazahar baten historia kontatzen da (Damiano-k Sade-ren obra batetik hartzen du protagonistaren izena). Pekatu larrian hilda *"bertutezko bizitza oso bat"* alferrik galdu duenez, infernuan igaro beharko du, behin-betikoz kondenaturik, hortik aurrerako denboraldia. Hala ere, deabruak eskaintzen dion denboraz baliaturik, Justine-k bere bizitza guztian ukatu egin zuen plazerra ezagutu ahal izango du: fornikazioa. Gainera, ikasketa hori burutzeko Harry Reems-ek interpretatzen duen maisu bikain baten laguntza izango du.

Filme hau, askoren ustez inoiz egin den *hard core* hoberena, gaur egungo ikuspegitik ez da hain erakargarri gertatzen. Bertan erabilitako musikaren originaltasuna (Ennio Morricone-ren **Erase una vez en el Oeste**-ko soinubanda), Georgina Spelvin-en interpretazio bikain eta sinesgarria edota filmean agertzen den existentzialismo ñabardura bitxia kontutan harturik ere (amaieran Damiano-k norberaren baitan dagoen infernua erakusten digu: gizabanakoa etsiturik bete ezin izan dituen gurarien aurrean), filmea aspergarri gertatzen da behin baino gehiagotan, gorputz "zatien" pilaketa ugariagatik eta elipsi esanguratsuen faltagatik (*hard core* filme gehienetan gertatu ohi da hori).

Damiano-ren beste filme garrantzitsua, **Historia de Joanna**, Pauline Régae-ren *"Historia de O"* (*"Histoire d'O"*) literatura pornografikoaren klasikoa denaren bertsio guztiz librea da eta Stuttgart Ballet Company-ko dantzari izan zen Terri Hall-ek bertan egiten duen dantza saio sentsualagatik ezaguna da batez ere.

***Historia de Joanna**, Pauline Réage-ren "Histoire d'O" Damiano-ren bertsioa.*

4.- Atearen bestaldean

Garganta profunda egin zen urte berekoa izanik, **Tras la puerta verde** (**Behind the Green Door**, 1972) ospe eta izen handien duten *hard core* filmeetako bat da. Jim eta Artie Mitchell anaiek, honen zuzendariek, ordurako eginak zituzten beste 236 filme, San Francisco-ko *O'Farrell Theater* erabiliaz erakutsi eta banatzen zituztelarik.

Bi azalpen ezberdin ematen dira filme hau zertan oinarritu zen argitzeko orduan. *"El erotismo en el cine"* delakoan (Ediciones Amaika, S. A., Barcelona, 1983; 4. tomoa, 259 orria) esaten denez, ***"Behind the Green Door** unibertsitate eta koarteletako logeletan ezkutupean ibili zen egile ezagunik gabeko kontakizun mekanografiatu bat askatasun handiz egokitzetik ateratakoa da"*. Aldiz, Gerard Lenne-k *"Sexua pantailan"* delakoan (*"Le sexe à l'écran"*, Henri Veyrier, Paris, 1978) adierazten duenez *"Ameriketako literaturako klasiko batetan oinarritzen da oso urrundik"*.

Mitchell anaiek, hauek ere Damianoren antzera Ameriketako *underground* mugimendutik sortu zirelarik, *hard core* barruan ohizko ziren ezaugarri ugari hautsiko dute filme honetan. Bertan, kamioi gidari batek bide ertzeko taberna batean atseden hartzen duen bitartean emakume baten historia kontatzen du. Gogoz kontra bahitua izan omen zena eta klub pribatu bitxi batean, *"ate berdearen atzean"*, orgia erritualizatu eta fantasmagoriko batetan eskuhartzera behartua. Eta kontakizun hauxe da, era honetako beste filme askotan bezala hastapen batena izanik, kontaketa lineal eta gertakizunen kateatze logikorik gabe aurkezten zaiguna.

Rock eta *country* musika artean ondo asmatutako aukeraketa argi bati eta, kamara geldia eta koloreak biratzearen erabilerari esker itxura bitxia hartzen du filmeak, hura ikusterakoan indar eta edertasun handiko hainbat irudi oniriko azalduko balitzaizkigu bezala. *"Ate berdearen atzean"*, protagonista beste emakume batzuk prestatzen dute erritualerako, eta sazerdotisak bailiran biluztu eta ferekatuko dute. Mitchell anaiek Marilyn Chambers-en gorputza gurutziltzatu egiten dute pantailan, besoak zabalik bi alboetara luzaturik (zuriz, hondo ilun baten gainean). Beste une batetan, isurketa, pornografi irudigintzaren gailurra, hamar alditaraino errepikatzen da enkoadre ederrez. Marilyn Chambers-ek, haren ezkerretara ahoan jasotzen du, kamara geldian eta biratu ezberdinez, eskubiko enkoadrean ikusten den zakil tente eta dardarti baten hazia. Nolanahi ere, zakilak jarraitzen du zine mota honen referentzi gune nagusi izaten, salbuespen urri eta eredugarri batzuez kanpo, ustez gehiengo handi batean gizonezkoz osaturik dagoen ikuslego bati begira sortua.

Tras la puerta verde filmeak, besteak beste, 22 urtetako modelo horail ikusgarri baten ospea ekarri zuen: Marilyn Chambers. Telebistan aritzen zen eta "Ivory Snow" xaboiaren iragarkia egiten zuen *"%99'44 garbia"* slogana erabiliaz. Filmean Marilyn Chambers-ek ez zuen hitzik egiten, baina Mitchell anaiek ez zuten iragarki mamitsu hori erabiltzeko aukera galdu nahi izan eta *"%99'44 ez garbia"* aldarrikatzen zuten.

Marilyn Chambers: "%99'44 ez garbia".

Fitxa teknikoa
Behind the Green Door, 1972. **Zuzendaritza, Gidoia eta Produkzioa**: James eta Artie Mitchell. **Musika**: Daniel LeBlanc.
Antzezleak: Marilyn Chambers, George S. McDonald, Johnnie Keyes, Lisa Grant, Jack Levine, Toad Attell, Ben Davidson.

Argumentua

Kamioi gidari batek bide ertzeko taberna batean emakume baten historia kontatzen du, bahitua izan ondoren klub pribatu bitxi batean , "ate berdearen atzean" , orgia erritualizatu batetan eskuhartzera behartua.

5.- "Las tardes privadas de Pamela Mann"

Radley Metzger-ek nolabaiteko sona lortua zuen *soft*-ean eta azkenerako hau ere *hard core*-an sartu zen. 1974ean, Henry Paris goitizenarekin **Las tardes privadas de Pamela Mann** (**The Private Afternoons of Pamela Mann**, 1974) egin zuen. Definizioz filme hiritarra da, *underground* delakoaren ondoriozkoa, kamara kale izengabetan barrena ibiltzen da, etxe eta etxeorratzen hormak erakutsiz. Senar jeloskor batek kontratatu rik, adulterio kasuetan lan egiten duen detektibe baten historia hau begiradaren inguruko gogoeta litzateke, eta filme horretako partaideen zine edo bideo pantailek errealitatea azaltzen digute, filmeak *"ikusle voyeur"*-en aurrean egiten duen era berean.

Metzger-ek hiru narrazio bide erabiltzen ditu ondo bereiztuak: detektibea eta senarra elkarrekin egoten direnetakoa, beren antzutasun nabarmenez parregarri gertatzen diren pertsonaia bezala azalduz; senarraren idazkaria eta lantokiko mutil baten arteko tarteguneak, umorez ikusirik; eta, azkenik, Pamela Mann emakume asegabeak, bere plazerraren bila ezezik, nortasuna eta askatasunaren bila dabilela sortzen dituen harremanak.

Eta pertsonaia hau da, hain zuzen, Metzger-ek begirune eta goxotasun handienez erakusten diguna. Zinema mota honen barruan harrigarria gertatzen den eszena batetan, Pamela eta neska lagun batek beren larrialdi itogarriak aitortzen dizkiote elkarri. Emakume atxilotu bezala sentitzen dira gizonen mundu batetan harrapaturik, eta horko lege eta polizien beldur dira. Eta, batez ere, bakardadearen beldur. Gero, amodioa egiten ari direla, musika malenkoniatsu bat entzuten da, eta haien hanka korapilatuen planu bat eta *hard core* filme batetan inoiz ikusi dudan eszena tristeenetako bat eskaintzen digu Metzger-ek.

Fitxa teknikoa
The Private Afternoons of Pamela Mann, 1974. **Zuzendaria**: Henry Paris (Radley Metzger). **Produkzioa**: L. Sultana. **Gidoia**: Jake Barnes. **Argazkia**: Marcel Hall. **Musika**: Robert Rochester.
Antzezleak: Barbara Bourdon, Sonny Landham, Darby Lloyd Rains, Marc Stevens, Georgina Spelvin.

Argumentua

Bere emazteak -Pamela Mann- engainatu egiten duela uste duen senar batek, adulterio kasuetan lan egiten duen detektibe bat kontratatzen du.

***Las tardes privadas de Pamela Mann**:argumentua duen porno bat.*

6.- *Hard core* homosexuala

Porno gogorra legalizatzearen ondoren delako "X areto" horietan baztertu zuten. *Hard core* homosexualaren kasuan eta teorikoki gutxienekoaren sexu perbertsio bezala jotzen diren batzutan (sadomasokismoa, nekrofilia, paidofilia, zoofilia, etab.), Estatuak eta Industriak burututako lana are urrutiago joan zen, erabateko *ghettoak* sortu *ghetto* ziren haien barruan: porno gogor homosexuala erakustearena publikoak ez ziren areto berezietara mugaturik geratu zen, *sex-shop* eta klub pribatuetara.

Gerard Lenne-k "hard core *Estatuan benetako Estatu*" bezala definitutako *gay* erako filmeek azpigenero bat osatzen dute, ekoiztu, egin eta erakusteko bere era eta ohitura bereziekin.

Izatez, oso harreman gutxi du *hard core* heterosexualarekin, eta hortan dabiltzan konpainiak era horretako filmeak bakarrik ekoizten dituzte. New York-eko *Hand and hand films* izenakoa da ospetsuenetako bat, *hard core* homosexualeko izen garrantzitsuenetako batzuen lanak ekoiztu eta banatuz: Peter de Rome, Tom de Simone eta Jack Deveau. Azpigenero hau osatzen duten filmeen artean oso zaila da izen mitiko bat aurkitzea, zine mota honi ezaugarri nabarmenak erantsi edo oinarrizko aldakuntza sakonak ezarri dizkionik. Aipatzeko bi filme garrantzitsu **Historias de hombres** (**Good Hot Stuff**), filme *hard* homosexual onenen zatien bilduma, eta Joe Gage-ren **El Paso** (**El Paso, Wrecking Corp.**).

Azken filme hau benetako *road movie*, Ameriketako *underground* mugimenduen babesean sorturiko porno gogorraren adierazgarri bitxia da. Bi kamioi gidari aspertuta Kansas City-tik El Pasora egiten ari diren bidaia aitzaki egokia bihurtzen da sexu eszena nabarmenak erakusteko: elkarren arteko masturbazioak, "euri urreztatua", naturaren erdiko sexu ihardunak, WCetako ezezagunekiko sexua, taldeko sexua, etab. Filmean eskuhartzen duten aktoreen artean Georgina Spelvin azpimarratu behar da, *hard core* heterosexualeko aktoresa mitikoenetakoa, eta Richard Locke, gaur egungo *hard core* homosexualeko izen garrantzitsuenetako delarik, Jack Wranglers, Rock Donovan eta Grant Gordon-ekin batera.

Gay pornoa: zokoratuen artean zokoratuena.

Fitxa teknikoa
El Paso, Wrecking Corp. **Zuzendaria**: Joe Gage. **Argazkia**: Nick Elliot. **Musika**: Al Steinman.
Antzezleak: Richard Locke, Fred Halsted, Georgina Spelvin, Steve King, Aaron Taylor, Robert Snowden, Ken Braun, Guillermo Ricardo, Joe Davis.

Argumentua

Bi kamioi gidarik bidai aspergarri bat egiten dute El Paso hirirantz. Ibilbide horretan zenbait topaldi izango dute, eta berauetan hard gay filmeetako eszenarik ohizkoenei errepaso latza emango diete. Bidaia amaitzerako bizitzaren eta gauzen gaineko bere ikuspena aldatu egingo da.

7.- "Estatuaren gezurrezko baimenaren aurka"

Zinemagintza pornografikoa legalizatzearen aldeko borroka itxura batera irabazi egin zuten hirurogeiko hamarkadako indar aurrerakoienek. Lagun bitxi eta susmagarri gisa, ekoizpen eta erakusketarako zinemagintzako industri handiak beren alde izan zituzten; eta aurka, berriz, talde atzerakoienak, paradojikoki, mugimendu feministaren zati handiekin bat eginik. Gizarte itxi eta zanpatzaile baten aldaketarako indar iraultzaile bat izateko asmoz jaio zen zine mota bat, behin gehiagoz, gizakiaren pentsamendu, sentipen eta iharduerako azalpen ugarirekin gertatu izan den bezala, eskaintza eta eskariaren legeak irentsiko zuen. Estatuak, itxurakeriaz bada ere, onartu egin zuen eta, gezurrezko baimen horren bidez aukera ezin hobea zeukan, sexua eta zinemagintzaren artea nahastetik sortzen den indar hori bere onererako neurtu eta bideratzeko.

Zinemagintza pornografikoari inork ezin dio ukatu sexu adierazpenaren eremua zabaltzeko orduan abangoardiako lana egin duenik. Hirurogeitamarreko hamarkadan, bere balore moralak hauzitan jartzen zituen gizarte hautsi batetan ateratzen denean, *hard core* hori ez zen, inolaz ere, metafora bihurtzeko indarrik gabeko gorputz zatien pilaketa hutsa: gizarteko estamentu atzerakoienen aurpegian emandako ostikada era bazen, eta era berean, etorkizun irekiago eta gizalegezkoago baten itxaropen argi txiki bat.

Gaur egun, industriak pornografiaren merkatu gainezka betetzeko erabili dituen *hard* filmeak ikusirik, oso zaila gertatzen da klandestinitatez kanpoko porno gogorreko lehen filme haiek izandako balio eta esanahia perspektiba zuzenez ulertzea. Hala ere, onartze mugatu baten ondorioz, zinemagintza pornoa gaur egun X aretoetan bazterturik, egiteko dagoen borrokatako bat zera litzateke, zinemagintza arrunt eta ohizkoan egileek beren filmeetan sartu nahi lituzketen *hard* zatiak naturaltasun guztiz eta inolako zentsura moral edo ekonomikorik gabe erabili ahal izatearena. Pier Paolo Pasolini zioenez: *"Onar liteken onarpen bakarra mugarik gabekoa da: onartze horri inolako mugarik jartzen bazaio, hau, ezinbestez, zapalketa estali bat besterik ez da izango, hau da, muinean, zapalketa are handiagoa. (...) Artistek sortu, kritikoek zaindu eta demokrata guztiek borroka tinkoaren bidez bultzatu egin behar dute botere berriaren ikusmira zabalenentzat ere jakinaren gainean onartezinezko diren mutur-muturreko lanak, horiei esker kenduko bait zaio mozorroa sexuaren askatasun baten helburu ekonomiko hutsei; askatasun hori, bestalde, muga zorrotzen barruan jarriko da, hala nola, adibidez, bikotearen askatasuna, ez umegintzarako bide bezala, kontsumatzaile bezala baizik".*

Pier Paolo Pasolini-ren **Salò, o los 120 días de Sodoma** (**Salò, o le 120 giornate di Sodoma**, 1976), edo Nagisa Oshima-ren **El imperio de los sentidos** (**Ai no corrida**, 1976), Alain Tanner-en **Una llama en mi corazón** (**Une flamme dans mon cœur**, 1987) edo Krzysztof Kieslowski-ren **No amarás** (**Krotki film o milosczi**, 1987) bezalako filmeek garbi erakusten dute badela oraindik, merkatuko mekanismoei amore eman gabe, borrokari indarrez jarraitzen dionik.

Gizonezkoak, emakumezkoak, tximinoak, maitasuna: ***Une flamme dans mon cœur****, Myriam Mézières eta Alain Tanner-en obra miresgarria.*

REGALE CINE.
COLECCIONE VIDEO.

DESDE 1.000 ptas...

- *Más de 1.000 películas diversas.*
- *Todos los géneros.*
- *Los grandes títulos*

Además, por la compra de una película, el socio de NOSFERATU tendrá derecho a un regalo, con sólo presentar el abono del presente ciclo.

VIDEOCLUB Macro

Tu tienda de discos en Donosti...

XARIBARI

Legazpi Bi - (943) 42 13 12 - DONOSTIAN 200.04
Bajada de Javier, 2 - (948) 22 27 56 - IRUÑEAN 310.01

Diseño y maquetación de todo tipo de impresos y folletos. Somos especialistas en diseño y composición de revistas y catálogos.
Para tus trabajos gráficos, consúltanos.

Trama 8
ZORTZI
SERVICIOS GRAFICOS

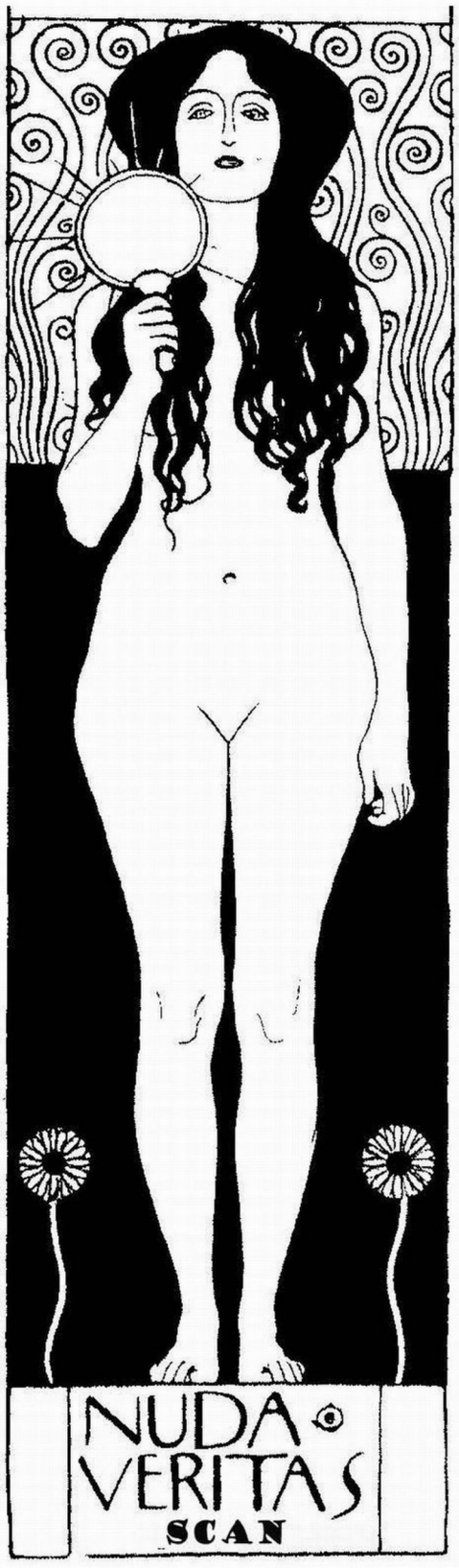
Avda. Galtzaraborda, 39-bajo. 20.100- RENTERIA
Tf.: 51 29 89 - 52 06 46

Hontza

LIBURUAK

Oquendo, 4. Tel. 42 82 89
20.004 - SAN SEBASTIAN

Libros de cine, publicaciones Filmoteca e Instituto Radio Televisión...


NUDA VERITAS
SCAN